فجر يعقوب

أنا... والضجر وبنات آوى

(حوارات مع عبد اللطيف عبد الحميد)

الفن السابع 150

فجـر يعقـوب

أنا والضجر وبنات آوى

(حوارات مع عبد اللطيف عبد الحميد)

منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما

في الجمهورية العربية السورية - دمشق ٢٠٠٨

أنا والضجر وبنات آوى: حوارات مع عبد اللطيف عبد الحميـــد / فجـــر يعقوب .- دمشق : المؤسسة العامة للـــسينما، ٢٠٠٨ .- ١٦٠ ص ؛ ٢٤ سم .-

(الفن السابع ؛ ١٥٠).

١- ٧٩١,٤٣ ع ب د أ ٢- ٩٢٧: عبد الحميد، عبد اللطيف ي
٣- العنوان ٤- عبد الحميد ٥- يعقوب ٦- السلسلة
مكتبة الأسد

الليالي الطويلة في حياة ابن آوى

ما هي الليالي التي تهيمن عليها بنات آوى في فيلم عبد اللطيف عبد الحميد الروائي الطويل الأول؟ ربما تكون ليالي الإحباط والانكسار التي حملها أبو كمال في صدره طويلاً، وهي التي يعلن عنها منذ الكادرات الأولى و يستيقظ فيها على قصف الرعد والتماعات البرق وما يتبعهما من شخير ومطر. الكاميرا التي تنزل من إطار صورته على سرير الزوجية، الذي يضمه إلى المطيعة، المستسلمة، والتي ربما تلخص في صمتها، وفي كلماتها القليلة بعضاً من حيرة أبو كمال نفسه.

أبو كمال الذي يستنفره عواء بنات آوى في الليل الموحش، هو ذاته الذي سرح يوماً من الجيش، فعاد إلى أرضه الأولى تكتنزه المرارة ويغلفه الأسى. وهو إذ يقف على الأرض التي يعمل فيها مع عائلته، فإنه يعلن من دون كلمات، إن هذه الأرض سوف تعمل على تشتيتهم تباعاً ومن دون شفقة أو رحمة، لتبقيه رهين وحدته المكينة يعاني فشله المستديم، إدامة الأرض وما عليها. ومنذ تلك البانوراما الطويلة التي تستغرق في الزمن، أكثر مما يستغرق الزمن فيها، سوف نكتشف (هويته) من دون أن ندقق فيها، فليس المطلوب التدقيق في العلامات والرموز الواردة فيها. أبو كمال الذي يمارس رياضة الصباح (المتوترة) وهو يستمع إلى صوت خضيض اللبن المميز ثم يقتاد حماره في الدرب الموصلة إلى الحقل، سوف يتذكر هاهنا أن يقترب من أم كمال لمراضاتها بعد أن كان قد أغضبها في الليلة الماضية التي تشكلت من إرهاب بنات آوى. وما هي الليلة الماضية؟ إنها الليلة التي تعود في ملكيتها لهذه الحيوانات الغامضة، المستريحة، والتي ستتحكم بمسارها، أو بمسار الفيلم برمته، فالزوجة مطيعة (نجاح العبد الله) خلقت من اسم على نار مسمى. امرأة ريفية،

طيبة، لا علاقة لها بمفاخرة أبو كمّال بماضيه. كل ما تفخر به في الروأيه هو الابتسامة النادرة الوحيدة التي ندّت عنها وهي ترقب زوجها يحمل ابنه الصغير بسام مختالاً، ويقظاً مثل ابن آوى نفسه (ربما)، ليحاول جاهداً تكرار لازمة الصفير. الصفير الذي يبعد أشباح بنات آوى عن المأوى المهدد بالتلف والضياع والاندثار. مطيعة تعرف سلفاً إن الأب لن يستحوذ على سلطة مماثلة أبداً. ربما لن تكون سلطة، بمقدار ما هي محاولة لزرع بذرة في الطين، خلاصة مورثة جديدة عن أفكاره التي اصطدمت بمشيئته بحيطان العجز والتردد والامتثال الأعمى للقوانين الصارمة التي تعلمها عبر سني حياته. أبو كمال يوزع أولاده في الحقل الأبدي. يزوج الابنة الكبرى لمن لا تحب ولا تهوى. ويرسل كمال للدراسة في المدينة، فيعود خائباً وذليلاً ليمرغ وجهه بموروث الحقل.طلال يهرب من الدرب ليمارس عادة التلصص على (حياة) التي تضج بالأنوثة في غفلة عن زوجها الذي يبسط هيمنة ذكورية فارغة على (سجائر الجيران)، والجيران هنا، هم اولئك الذين يقاسمونه (الحياة) وأسرارها، وهو غافل في الصيد الذي لا يهمنا في شيء. ربما يغدو صيد الأوهام ذريعة لاكمال سذاجته في التعبير عن مدى اليأس الذي يمكن أن يصل إليه إنسان، ففي الوقت الذي تبدأ فيه حرب حزيران ١٩٦٧، وهي لحظة حاسمة وتراجيدية في تاريخ هذا الفيلم، يغير الزوج المخدوع من قوانين اللعبة، فيقدم على إحراق حقله كي لا يصل إليه الأعداء. ما من طريقة ناجعة لإقناعه بأنهم بعيدون ولن يصلوا إليه، وإذا ما وصلوا، فإنهم لن يلتفتوا كثيراً إلى زاده القليل. سيكتفون من الآن فصاعداً، بنزع أحلامه من رأسه التي تضخمت، وهي أحلام شقية تتعدى صيد العصافير، وتدخين السجائر والاستحمام في العراء، فيما حياة ترهن الجسد البضّ الثري عند السعاة كي تزداد أنوثة واخضراراً على مرأى من عينيه الذاهلتين. سوف تتغير بوصلة الأشياء، فالأب الذي يشهد على اندحار سلطته تدريجياً أمام ما تبقى من أفراد عائلته. سوف يتحدى ليالي بنات آوى بالمزيد من الانكسار، فليس للحفرة التي يتمدد فيها طلال (بسام كوسا) إلا دلالة على انكفاء هيمنته،وإن كانت تبدو غير ذلك. هي لحظة

العقاب والتشفي ،إلا إن ما يبدو تفشياً لسلطة ورمية وتماد للأب المخذول في إنزال العقاب، إنما هو في واقع الأمر خلاصة انكفاء وهزيمة، فمنذ هذه اللحظة القاسية والمؤلمة سوف نشهد على غياب طلال النهائي. لن يعود ثانية ،ليس لأنه مقيض له - كما تريد الرواية في الفيلم - أن يغيب. بل لأن هزيمته سوف تقر على جبينه وهو في الحفرة، عنوان إقامته في الأمكنة الأخرى التي سيذهب إليها. هي فترة تحولات تضرب الريف السوري ببطء شديد ومن دون تمايز مورق، تضربه بحذر شديد، فلا تصيب منه مقتلاً، ولكنها تؤسس لتدهور إضافي في علاقته بناسه، وكأن الحرب البعيدة ليست هي ما يؤسس لهذا التدهور، بالقدر الذي تؤكد فيه على المسافة البعيدة التي تميز الريف في ابتعاده وبعده الجغرافيين، وما بروفة الاستعداد للحرب التي يفرضها أبو كمال على أبناء جلدته وعلى أفراد عائلته، قبل أن تصفقه الريح، فتضعه حارساً على الجسر القريب، إلا وسيلة إضافية لتأكيد صحة هذا التدهور الذي يفضي بدوره إلى تدهور من نوع آخر، ليس أقله التدهور العاطفي الذي سوف يأتي على رباط العائلة المقدس، فها هي دلال تخطئ بحق أبيها وأمها، وبحق عائلتها، فتهرب مع شاب جبان متردد لا هم له سوى التغني ببقرته. تهرب لأن التدهور الذي بدأ يأكل هذه العائلة، بدأ أصلاً في اللحظة التي أيقظ فيها أبو كمال زوجته لتسكت بنات آوى بصفرة منها. تسكتها ليستفرد هو بالليالي المطمئنة، وليؤكد دائماً على سلطته كأب قمعي وحنون في آن. لا يخلو الأمر من مراوغة مطيعة في الحقل، ولكنه لا يحتفظ بتفسيرات لسلوكه، فيثور ثانية ويشتم الحقول التي يزرعها ويحرثها في الحلم. يحرثها في الحلم، لأن فلسطين لا تعود إلا في الحلم، حتى وإن كان هذا الحلم في الحقل الفسيح، فهو لا يعاوده ثانية إلا وقت الحمى الواقعية التي تصل لفحاتها إلى مسامعه، فالبيانات الكاذبة تتوالى وتقصم الظهر أيضاً. الهزيمة وقعت لأنها شر لابد منه، وفلسطين ليست هنا.فلسطين في البعيد، وجاءت لتغطي على نكبتها بنكبة أخرى. الفيلم لا يؤكد حصول نكسة من أي نوع. فنحن لم نكن بالذرى يوماً، لأن الليالي المستمدة من حقول القمح والشعير و البندورة هي حقول بنات آوى

بامتياز. وكل ما يحدث خارج هذا البيت، يظل خارج البيت، وما من جدوى في استدعائه أبداً، فالأعداء ليسوا هنا. غادروا بصفرة من الأم الجميلة. غادروا منذ زمن بعيد الأنساق الدلالية للفكرة، لأن التفكك الذي ضرب العائلة نتيجة استمرار سلطة الأب التي لا ينازعه فيها أحد هي كل ما بقي في حوزة هذا البيت، فلا الأغنيات التي يبثها المذياع قادرة على نكأ الجراح التي لا يريد أحد أن ينكأها على مرأى من الغرباء الذين لا نراهم إلا في صياح بنات آوى المهدد والمبشر بالذعر ..ذعر من؟ ربما يبدو أبو كمال هو الأقرب إلى هذه الفاجعة، فلا الأولاد يعيرون انتباهاً لهذا التهديد الخارجي، ولا الأم المستكينة تؤكد لنا خلاصة عزلتها، وهي القادرة فعلاً على إيقافه بالصفير وبالثبات. حتى وهي مريضة تقف وراءه وهو متسلح بصفارات المدينة يجربها الواحدة تلو الأخرى ويفشل، يمكنها بصفرة واحدة أن تلغي هذا التهديد، فيما هو يريد معرفة هذا الفعل الذي يفشل في تعلمه ابنه الأصغر، وكأنه لا يبدي الاستعداد الفطري لاستلام سلطة أبيه جاهزة ومعلبة. لا يريد لأن لحظة قاصمة أخرى سوف تفرض نفسها منذ لحظة وفاة مطيعة، واستشهاد طلال. على الابن أن يتنازل طائعاً عن سلطة أبيه المهزوم، حتى وإن ظل الأعداء بعيدون عن غاياتهم، فالهزيمة تورث كاللغة أيضاً.

تتحلل أسرة أبو كمال، وليس للترافلينج الذي صممه عبد اللطيف عبد الحميد مع مصوره عبده حمزة في تلك الحارة في مدينة اللاذقية سوى وظيفة أخلاقية يؤديها الأب وهو يقتفي آثار ابنه سليل هزيمته هناك. الترافلينج الطويل يؤدي أحياناً وظيفة أخلاقية كما يذهب جان لوك غودار في بعض من ادعاءاته الكثيرة ..!!

الألوان في عواء بنات آوى

□ (ليالي ابن آوى) فيلمك الروائي الطويل الأول. هل تعتقد إنك ارتكبت أخطاء فيه. وما هي حكاية الأفلام الخام التي صورت عليها الفيلم ..؟

● بأي معنى أخطاء ...؟!

□ أخطاء في اللون ...نتيجة استخدام أفلام من ماركات مختلفة.

● عندما بدأت تصوير الفيلم لم يكن لدى المؤسسة العامة للسينما حينها إلا خمس علب خام. وما تبقى أحضرناه من التلفزيون والإدارة السياسية، ومن مخصصات المرحوم أبو غانم[1]. ومن عند الممثلة اغراء، وحتى أننا أخذنا بعض العلب من عند مروان المؤذن الذي كان يصور إعلانات تجارية بكاميرا سينمائية. بعض هذه العلب مرّ على تاريخ إنتاجها أكثر من ١٤ سنة. باختصار كنا أمام (شوربة نيغاتيف) وللتاريخ أقول إن كثيراً من أخطاء الممثلين لم يكن عندي المقدرة على تداركها بسبب النقص الشديد في علب الخام. ولم أتمكن من إعادة تصوير بعض المشاهد بسبب هذه الأخطاء مع علمي الأكيد أن الممثل كان يجب أن يكون في حالة أفضل.

□ هل أنت نادم لأنك استخدمت هذه المواد الخام بهذه الطريقة ؟

● لست نادماً. ولكن فيلمي لحقه إجحاف تقني لم يتعرض له فيلم سوري آخر، فناهيك عن النيغاتيف المتنوع، فقد استخدمنا شريط (الأورفو) الذي نستعمله (بوزتيف نسخة العرض) وكان يتمتع بخاصية اللون الأخضر بشكل أساسي.

---

(١) صاحب شركة الغانم للإنتاج السينمائي.

وحتى هذه اللحظة لم أشاهد نسخة من الفيلم على شريط (كوداك)، ويظل العزاء في هذا الكم الكبير من الجوائز التي حظي بها، والاحتفاء النقدي به، والحضور الجماهيري الذي تمتع به.

☐ تبدأ الفيلم بتداخل عدة أصوات.. قصف رعد.. شخير أبو كمال مع صياح بنات آوى ثم صوت خضيض اللبن. ملاحظ أنك تعتمد على الأصوات في أفلامك. من أين تستمد هذه الأصوات... وهل لها علاقة بطفولتك في الدرجة الأولى؟

● يمكن القول إن هذه الأصوات موجودة في الواقع وفي ذاكرتي. أنا شخصياً مغرم بالأصوات وتداخلاتها التي تنشأ عنها عندما تصطدم ببعضها البعض.

☐ تعيد استخدامها بطريقة أنساق دلالية درامية.؟!

● هذه هي مهمة الفنان بالدرجة الأولى. عندما تأخذ لحظة من الواقع، فأنت إنما تعيد صياغتها في الفيلم سواء على صعيد الصوت، أو على صعيد الجملة. وإن جئنا إلى الصوت المشار إليه، فهو يدهشني بوصفه تجمعاً للأصوات وكثافتها في الواقع، والريف، والصباحات. وأنا أعدت صياغتها كما وردت في الفيلم.

☐ ثمة شيء موجود في الذاكرة يستيقظ فجأة، فتحس كما لو أنك تستمع إلى صوت بعيد... من طفولة بعيدة.. هل يعدو الأمر كذلك، أم إنك تعيد ترتيب هذه الأصوات نتيجة حرفة ما؟!

● كل شيء تم ترتيبه في الذاكرة ليس منذ زمن بعيد على أية حال. خضيض اللبن انتهى منذ زمن، وقد أصبح هناك خلاطات كهربائية. وقبلها بدأوا باستخدام الغسالات العادية، لأن خضه بالقربة مضنٍ للغاية.

☐ الآن عندما تسمع صوته إلى ماذا تعود مباشرة؟

● يردني إلى أزمنة لم تعد موجودة بيننا. هذا الصوت المميز كنا نسمعه في فصل الشتاء، عندما كانت جداتنا وأمهاتنا يستيقظن مع طلوع الفجر لحلب الأبقار وخضّ القرب ونحن نائمون على (وطأة) وجماليات هذا الإيقاع الرتيب.

□ في فيلمك تبدأ من لحظات الهيمنة الكاملة للأب. وواضح منذ اللحظة الأولى أن لديه سطوة تبدأ من طريقة إيقاظه للأم من أجل إسكات بنات آوى. هل تعدها هيمنة عاطفية بحكم قربهما من بعضهما، أم أنها مرتجلة وغير مخطط لها مسبقاً باعتبار أن هناك شيء شخصي له علاقة بسيرة أبيك وأمك؟

● سبق لي وأن أجبت عن مثل هذا السؤال. أنا أخذت من سيرة أسرتي بعض التفاصيل واشتغلت عليها. أبي وهو ليس من أصول ريفية ولم يكن على معرفة وافية بالريف وقضاياه ومشاكله. وأمي أيضاً على دراية بهذا الريف. وعندما سرح أبي من الجيش، قصدنا المكان الذي نحن فيه حالياً وهو يقع شرق مدينة اللاذقية. في هذا المكان حدث ذات يوم ونحن جالسون مساء أمام باحة الدار أن جئن بنات آوى بأعداد كبيرة، وبدأن بالعواء بطريقة تنذر بالشؤم. نظرنا إلى بعضنا البعض وقد بدا علينا الارتباك، فقد كانت طريقة العواء جديدة ومخيفة بالنسبة إلينا. وقامت أمي من فورها ببساطة وأطلقت صفرة بأن وضعت يدها في فمها، فتفرقت قطعان بنات آوى في كل اتجاه وران بعدها صمت ثقيل. لقد تكرر هذا المشهد كثيراً أمامنا، حتى صار أبي يقصد أمي في أوقات مختلفة لتطرد هذه الحيوانات ب(لغتها). وأنا استفدت من هذه (اللغة) بأن أخذت أحكي حكايتي بطريقتي وبـ (لغتي).

□ التمارين الرياضية الصباحية يؤديها أبو كمال لمرة واحدة. هل جاءت لتوضيح هويته فقط؟

● السينما هي فن تكثيف الزمن. أنا بينت ماضيه من خلال هذا التفصيل الصغير، ويصبح تكراره مادة لوظيفة أخرى لم نأت عليها، فقد كان كافياً بالنسبة للفيلم هذه اللحظات التي قدمته فيها هكذا.

□ كان الأب يفرض سلوكاً معيناً على أفراد أسرته، وكان واضحاً أنه يحمل بذور هزيمة متوقعة، و ثمة انكفاء على داخله، سوف يتكرس على خلفية هزيمة حزيران ١٩٦٧ .هل كان الأمر هكذا فعلاً؟

- بالطبع، فالمجتمع مؤلف من أفراد وعائلات ومؤسسات، والذي يمكن أن يصيب هؤلاء الناس في تجمعاتهم، يمكن أن يصيب أناساً آخرين في تجمعات أخرى موازية. وأنا قد تفاجأت على سبيل المثال عندما عرض الفيلم في بلدان عدة، لأنني تلقيت اشارات مهمة للغاية على هذا الصعيد، سواء في طريقة تقبله أو فهمه من قبل هذه التجمعات الأخرى. هذا شيء مهم للغاية أن تتقن الانتقال من الخاص إلى العام بسلاسة، وأن تسرد القصة من خلال هذا المنحنى التطوري، لأن هذا هو باعتقادي الفن الذي نصبو إليه.

- لماذا لم يحاول أبو كمال مواجهة عواء بنات آوى باستخدام وسائل أخرى غير الصفير ..صحيح أنه اشترى بعض الصفارات ولكنه فشل. وحاول أن يطلب إلى ابنه أن يتعلم، وهو لم يحاول أن يتعلم الصفير. هل كان سلوكه ذريعة ليؤكد هيمنته على عائلته؟!

- هؤلاء البشر مجبولون بهذه الطريقة ..وهو سيستمر الآمر والناهي في البيت، فلماذا سيتحمل عناء البحث عن وسيلة لطرد بنات آوى؟ مع ذلك وعندما يترك وحيداً في نهاية الفيلم سوف يحاول أن يطلق الصفير، ولكن دون نتيجة فقد أصبح الوقت متأخرًا جداً.

- لماذا لم تتركه يتعلم في البداية ليتفادى وقوعه في هذا المأزق.. هو لم يجرب أصلاً؟!

- هو كان يفكر بطريقة أخرى. كانت المياه تسير من تحته وهو لا يشعر بها. هو رجل بسيط بالرغم من تسلطه، ولكن عقليته العسكرية التي تتحكم به تجعله يشعر بالمتعة والنشوة لأنه يعتقد نفسه آمناً. حياته في البيت استمرارية لحياته العملية التي أقصي منها، لذلك تراه يلجأ إلى أسرته ليعيش حياته كما كانت في السابق.

□ هل كان يجب أن يكون اسم الأم مطيعة، وهي امرأة طيبة القلب لنكشف مدى استسلامها وخنوعها أمام زوجها؟

● بالفعل هي اسم على مسمى. كان اختياري للاسم واعياً ويحمل دلالات، بالرغم من أنه اسم شائع في الريف السوري. نعم كانت مطيعة بالفعل، وتليق باسمها بالرغم من عذوبتها البادية على وجهها وفي سلوكها.

□ شخصياتك في الفيلم كانت تنمو بسرعة بعكس حياة الريف التي تتسم بإيقاع بطيء.. كيف وفقت بينها وبين هذا الإيقاع؟

● إذا كان هناك من نمو سريع، فهذا يتعلق بتكثيف الزمن السينمائي الذي يعود في أحد وجوهه إلى تكثيف الدراما ذاتها، فأنت تريد أن تروي حكاية ضمن حيزٍ زمني محدد قد يمتد إلى ساعتين في أحسن الأحوال. إذن أنت أمام تحولات تجري أمامك وعليك أن تستجيب لها ضمن الشرط السينمائي المحدد أيضاً. أنا لست موافقاً على لازمة التحول السريع، بقدر ما هو المونتاج الزمني لأشياء غير مهمة قد تحصل في هذا الزمن الرديء، وأنا لست بصددها في هذه اللحظة، بقدر رغبتي في أن أحكي حكايتي عبر مونتاج حي في الزمن.

□ من هي حياة؟ هل يمتلك الاسم دلالة معينة هنا؟ هل هي القادرة على العطاء لكل من يقربها. موضوعة الإرضاع وهي شائعة في الأرياف ليست مشكلة بحد ذاتها فهي من رواسب العهد الأمومي، وبالتالي ما من مشكلة إذا ما تلصص طلال عليها. ولكن هي تبدو بعلاقتها مع البائع المتجول وكأنها عاهرة وهي ليست كذلك. هي امرأة حنونة، فقد بدت كذلك من طريقة تعاطيها مع طفلها الرضيع ومع طلال.. ومع بسام أيضاً؟

● بشكل من الأشكال هي كذلك. ليست عاهرة، ولكنها أنثى تتفجر، وزوجها واضح أنه يعيش في عالم آخر عالم بعيد عنها حتى كجسد ورغبات أنثوية، وبالتالي لابد لهذه الأنثى أن تعبر عن تفجرها في مكان ما. وهذا بالضبط ما حدث مع هذه الشخصية الحقيقية، وأنت الآن بسؤالك تعيدني كل هذه السنوات حتى أكتشف كم كنت مباشراً بالتسميات..!!

□ لماذا قررت أن تعاقبها في النهاية، فهي أيضاً ضحية ظروفها ؟

- لست أنا من عاقبها. طبيعة المجتمع هي التي تحتم ذلك من النهاية. عندما تعاقب بطلاً في فيلمك، فلست أنت من يعاقبه كمؤلف. المجتمع المحافظ في مثل هذه الأحوال هو من يفرض قوانينه، وبالتالي هو من يعاقب بهذه الطريقة، لأن رجلها لن يفهم الحياة إلا هكذا.

□ أما كان بالإمكان أن تهرب، وليكن أن رجلها جاء ليقتلها؟!

- هي من دون شك ضحية، وأنا أعتقد أنها لو هربت، فسيكون هناك معنى آخر. موتها بهذه الطريقة شيء إيجابي لجهة البناء الدرامي للعمل. وهذه الحسرة التي تبديها في سؤالك لن تفيد في بناء الفيلم. قتلها شيء من الواقع وليس من خارجه، وبالتالي فإن هروبها سيشكل معطى أخر ينبغي تدبره حتى النهاية، وأنا لم أكن بوارد هذا المعطى. أضف إلى ذلك أنه في اللحظة التي قتلت فيها كان هناك حالة اصطياد، فهي لو كانت تعرف، ربما كانت ستنجو بجلدها، ولكن فرارها كان مستحيلاً، لذلك قتلت هي والبائع المتجول، وكما شاهدت نحن لم نعرف ما الذي حدث، ولم نشاهد عرياً أو أي شيء من هذا القبيل. لم نكن شاهدين على خيانتها في هذه اللحظة.

□ حسناً لنعد نحو الأب.. هو خليط من حياة عسكرية سابقة. تعليقات سياسية، نشرات أخبار، أغان. أخبار الفواكه والخضار، كيف عملت على هذه الخلطة المتنافرة من التفاصيل؟

- الحياة يمكنها أن تقدم لك نماذج بشرية هائلة، وأنا خلال حياتي عاشرت الكثير، ومنهم من هو شديد الشبه بأبي كمال. صحيح أن فيه شيء من والدي، ولكن ثمة أشياء من زملاء له كانوا في مثل وضعيته. لقد جمعت كل هذه التفاصيل وقدمتها في شخصه، وعلى العموم ثمة في بعض الأمكنة أناس يشبهون بعضهم البعض مع استثناءات بسيطة، على سبيل المثال أبي كان يثور بسرعة ويهدأ بسرعة. كان يؤمن بأن كلمته لا يجب أن تناقش، ولكنه كان يتمتع بمرجعية أخلاقية ودينية. كان شخصاً وطنياً وسمحاً وكريماً، وكان يؤلمه كل ما يجري في هذا الوطن. الآخرون يشبهونه أيضاً. وهو ظل محافظاً على هذه

السمة الجدية، قليلاً ما كان يبتسم، ولا يتبادل المزاح مع أحد إلا في حالات نادرة. أنا أعرف أنني قدمت النموذج الذي يمكن لك أن تنتقده، وتتعاطف معه. كان أبي رحمه الله شخصية عصابية فيها شيء من الانبساط. يمكن لك أن تكون معه وضده في آن، لأنه عاش الكثير من الإحباطات في حياته.

□ عندما تقتل حياة والبائع المتجول هل كان يجب على الكاميرا أن تتفحص مقتنيات هذا الأخير من وجهة نظر الصغير بسام؟

● هذه التفاصيل هي الخيط الذي يشده إلى موقع الجريمة، وهي تفاصيل ضرورية تخص الزوج القاتل. لأنه لا يجب أن أقدمه حتى النهاية بوصفه ساذجاً بالرغم من أنه كان يبدو كذلك. خذ مشهد إحراقه للقمح، فهو يعكس نوعاً من الوطنية الساذجة غير المفسرة، فهو بإحراقه لقمحه كان يعتقد إن عدم تركه للإسرائيليين يعني بشكل من الأشكال تفويت الفرصة على من يرغب بزوجته. كان طيباً وبريئاً في تعاطيه من الآخرين. والبائع هو من كان يخذله ويهبه كل تلك الأشياء بغية الوصول إلى زوجته. وعندما أدرك هذه المسألة احترق من الداخل كما أحرق القمح من أجل ألا يأكله العدو الإسرائيلي.

□ ردة فعله على سقوط القنيطرة تشبه ردة فعله على خيانة زوجته... هل هذا ما تريد قوله؟

● بالتأكيد فمن لا يساوم على وطنيته حتى بهذه الطريقة الساذجة، فإنه أيضاً لا يساوم على شرفه.

□ أبو كمال كان قادراً على تأكيد سلطته، وكان يتلذذ بها ما أمكنه. فهو عندما كان يفشل كان يشعر بالفرح وكان يمتعه أن تقوم زوجته بالمهمة؟

● لا تكمن القصة في فرحه، بل في حجم الخيبات المتتالية التي أحس بها وهو يتعامل مع بنات آوى.

□ ربما بدا لي أنه كان فرحاً لأن الصافرات لا تقوم بالمهمة كما ينبغي..!!

● لنقل إنه أصيب بخيبة أمل، وما آلمه أكثر وأرعبه في نفس الوقت هو صفير زوجته في اللحظة التي كان يتلذذ بها لاعتقاده بأنه هو من قام بإبعادها بأسلوبه وهي قد أحست بصغره وهو في حالته، فقامت بالرغم من مرضها وأطلقت الصفرة لتنقذه من ورطته. وأنت كمشاهد يمكنك أن تشعر كم هو أصبح صغيراً وهي أصبحت كبيرة، العنفوان يكمن في الروح، وليس في الأساليب الشكلانية.

□ في حالة سلوك أبو كمال نحو عائلته... هل يمكننا القول إنه كان يحاول أن يستعيد الكبت مقلوباً على هيئة سلطة قمعية سببت انفراط عقد عائلته.. كمال يفشل في دراسته..طلال يستشهد في الحرب.. الابنة الكبرى تتزوج رغماً عنها، ودلال تهرب مع شاب جبان ومتردد..؟!

● سبق وقلت لك إن هناك قصص كثيرة في السينما وفي الأدب عن بشر غادروا أمكنتهم التي ارتقوا إليها يوماً ما، وعادوا إلى نقطة الصفر ليبدأوا من هناك. وبالتأكيد عندما تكون أمام شخص متنفذ في حياته وقد اضطر تحت ضغوط معينة أن يعود إلى حياته الأولى، فهو سيمارس سلطته التي تمتع بها من قبل على المقربين منه بالدرجة الأولى، وبالتالي فإن ممارسة سلطته على أبنائه مثلاً سوف تخلق ردات فعل متشنجة، ولن تصنف بأي حال من الأحوال على أنها محاولة فهم الأخر وموقعه في الحياة، بقدر ما ستكون محاولة لمعاينة هذه الحياة وهذه السلطة، وبالتالي سيحصل الانهيار. وكل هذا الكبت الموجود داخل هذا الشخص المتنفذ سوف يعبر عنه بطريقته التي تتجلى بعدم التسامح مع أشياء كثيرة جعلت أسرته تنفض عنه في نهاية المطاف.

□ ولكن هل كان مهزوماً إلى هذه الدرجة ليسبب كل هذه الهزائم من حوله؟!

● أنا أعتقد أنه كان مهزوماً تماماً، ويبدو لي إنه كان جزءاً من الحالة التي عشناها جميعاً في تلك الفترة، فالهزائم المستمرة على كل الأصعدة كانت هي عنوان تلك المرحلة.

□ كان يبدو إنه لا يسعى إلى تعلم الصفير من البداية ليتخلص من سلطة الأم الشكلية في البيت.. هذا الهامش المتاح لها الذي بوسعها أن تمارس سلطتها من خلاله، وهي لا تتمتع بأي سلطة على أية حال. لماذا أراد أن ينقل رغبته إلى ابنه الصغير.. وعلى ماذا كان يغطي؟!

● هؤلاء الناس لديهم علاقة خاصة بالعلم، ولديهم رغبة دائمة بأن يحقق أولادهم الأشياء التي لم يحققوها هم. لكن هم يتعاملون مع هذه المسألة بطرائقهم الخاصة، وأنا لطالما عرفت مهندسين وأطباء و ضباطاً في الجيش خياراتهم في الحياة لم تكن بأيديهم، وإنما كانت خاضعة على الدوام لسلطة الأب. وعرفت أشخاصاً ما إن أنهوا دراساتهم العليا حتى عادوا إلى بيوتهم وأعطوا شهاداتهم لآبائهم وعملوا في الأشياء التي بدا لهم أنها تناسب أرواحهم وقناعاتهم في هذه الحياة، فهم لم يجدوا أنفسهم في الهندسة، أو في الجيش، أو في المحاماة. وأستطيع أن أجزم أن هؤلاء الناس في مجتمعاتنا لطالما كانوا خاضعين لسلطة الأب.

□ لماذا استعدت هزيمة حزيران ١٩٦٧ في فيلمك الأول.. هل كانت ملحة إلى هذه الدرجة؟

● هزيمة حزيران منعطف هائل في حياتنا على مختلف الأصعدة. هزيمة ١٩٦٧ هي استمرار لنكبة ١٩٤٨. والشيء الذي كان مفتعلاً هو هذه الفجيعة التي كان يجب أن تحدث لتقصم ظهورنا. وأعتقد إن التحول في المنطقة بعد عام ١٩٦٧ مسألة تستحق مني كل عناية، لأنني أعتقد أيضاً إننا ما زلنا نجني ثمار هذا التحول الخطير حتى اللحظة، فالجولان احتل عام ١٩٦٧، واحتلت الضفة وسيناء التي رجعت إلى مصر بطريقة حيّد معها أكبر بلد عربي عن الصراع مع إسرائيل. هزيمة حزيران ما زالت كامنة في نفوسنا حتى هذه اللحظة، ولم تكن المشكلة أن أبدأ أو أنتهي بها، فهي كانت خياراً وفكرة بدأت تلح علي لأنني عانيت منها حتى على الصعيد الشخصي. عندما بدأت الحرب وكرت معها كل تلك البيانات التي اكتشفنا معها لاحقاً إنها أكاذيب وخداع، فالأرض تحتل من

حولنا، فيما نحن نحررها ونقتل الآلاف من الأعداء بالراديو. لقد كانت خيبة أمل كبيرة لم ننته منها حتى الآن، وآثارها وذيولها ما زالت ترسم الكثير من ملامح حياتنا.

□ أبو كمال يذهب إلى المدينة مرة واحدة في كادر طويل متصل كما لو أنه خيط في متاهة. هل كانت المدينة هكذا بالنسبة لهذا الأب المهزوم؟

● كانت متاهة له، لابنه كمال، لعوالمه. هذا الشخص المفجوع بابنه الذي استهلك راتبه التقاعدي في سبيل شراء ملابسه الداخلية وهو كان مؤمناً به. أبو كمال يحس بالإحباط فيما تبتلعه المدينة وكأن المتاهة لن تنتهي حتى يصل إلى المكان الذي يقيم فيه ابنه الخائب والمخيب للآمال.

□ لو قلنا إنه علق داخل المتاهة هو أولاً...؟!

● ابنه دخل المتاهة بطريقته وخرج منها سائق مدحلة. هل هو هذا ما سيرضي الأب؟ الابن اختار "طريقه" بعيداً عن سلطة أبيه. أراد أي مهنة تبعده عن تبعيته لأبيه. ولا أريد أن أعطي دلالة لنهايته هذه حتى لا نبدأ بتعقيم الحالة التي وصل إليها.

□ الطفل بسام هو الوحيد الذي يوجد أمل لينجو بنفسه.. من هو بسام.. هل يوجد شيء فيه منك أنت؟

● على العكس.. أنا يوجد فيي من كل الأولاد. وبسام يعبر عن حالة الابن الذي يسمح لأبيه بأن يتراجع وأن يجري عملية مكاشفة بينه وبين الذات، ويتركه أمام سؤال واحد وهو ما إذا كان سيضحي به أيضاً على مذبح أنانيته وتسلطه. أنا أعتقد أن أبو كمال في هذه اللحظة تخلى عن أنانيته، ورأى أن تعلم الصغير سيكون منقذه الوحيد. لقد تركه يذهب عند شقيقته ليكمل تعليمه بعيداً عن الأشياء التي قد تفسده، بالرغم من الوحدة التي سيعيش فيها من الآن فصاعداً.

□ بالرغم من أنه أكد عليها وخاصة عندما حمله ولم ينجح بإطلاق الصفير، فقام برميه في الطين؟

● بالضبط هذا كان في البدايات، عندما شعر بقوته في هذه اللحظة. أما عندما أصبحا وحيدين في البيت، فهو تخلى عن أنانيته، وأعتقد أنه من الحكمة أن نثمن هذه اللحظة النادرة في سلوك هذا الأب عندما تخلى عن سلاح السلطة الذي بيده وقرر أن ينصف الصغير، وهذه نقطة تحول في حياته.

□ أيمكننا القول إنه انحنى على فحص ضميره في هذه اللحظة؟

● نعم.. لقد انحنى على فحص مصيره وفهم المشكلة، فهذا البرعم الصغير هو آخر ما تبقى له في هذا العالم، فلينكفئ قليلاً عن أنانيته، فهذا الطفل لم يتدرن ولم يتلوث، ولهذا فليكمل تعليمه في مكان آخر بعيداً عنه.

□ أبو كمال يظل يكذب على نفسه من خلال اللجوء الدائم إلى المذياع وهو يبث بيانات وهمية عن انتصارات. ربما كان يشعر بداخله إن هذا كذب، ولكن هذا الكذب يجب أن يستمر إلى مالا نهاية.. هل هو الأمر كذلك؟

● إلى أي مدى كان يشعر بهذا الكذب؟!.. أنا أعتقد إنه واحد من البشر الذين غرر بهم، وهذه النشوة التي كانت تغمره في تلك اللحظات، بإسقاط هذا الكم الكبير من الطائرات الإسرائيلية، وخاصة أنه خرج من دائرته العسكرية وأصبح مواطناً عادياً يتلقى الأخبار مثله مثل كل الناس على أمل أن تتحرر فلسطين.. هي نشوة كان لا بد منها لتدوير أنانيته وإعادة إنتاجها في بيته.

□ هذا الذي أحبط وخاب أمله هل تعتقد أنه في المحصلة سلطة مقيمة بيننا دائماً وأنه ليس هناك مجال لأن يتم التخلص منها. حتى هو عندما حاول في النهاية أن يصفر في الوادي أخفق وغاب في العتمة.. هل كان يجب أن يظل بيننا للتعبير عن هزائمنا؟!..

● اليوم في وقتنا الراهن مع الانتشار الهائل لوسائل الإعلام أصبح من العسير الحديث عن الإحباطات بالطريقة التي كانت تدور في زمن أبو كمال.

□ لو أردنا أن نتحدث عن خيط ينظم هذا الفيلم درامياً.. أين يمكننا أن نمسك بطرف هذا الخيط.. هل يبدأ من هيمنة الأب؟

● لا شك إنها سلطة الأب من البداية وحتى النهاية.. وهذه السلطة هي من ينظم إيقاع الفيلم درامياً.

□ حسناً.. هل هو فيلم عن بيت عائلة تهدم ولم يبق منه سوى النوافذ تصفقها الريح ويشتد من حواليه صياح بنات آوى...؟!

● هو صورة مصغرة لما جرى في هذا الوطن إبان تلك الفترة إن على الصعيد الشخصي الذي تكون لك فيه حالة درامية، أو على الصعيد العام حيث تكون جزءاً من هذا الوطن. وكل الإسقاطات على مجمل ما جرى لهذا الوطن شبيهة به وهي منه وفيه.

□ أبو كمال يصلح راديوات. لماذا يصر على إصلاحها.. هل يحاول من جهته أن يطيل أمد الكذب ويبع الأوهام أم أن عمله هو نوع من "البرستيج" بين البسطاء؟

● إصراره على هذا العمل هو نوع آخر من السلطة. "البرستيج" الذي تسأل عنه هو في جانب منه نوع من السلطة في مواجهة الناس البسطاء. نعم هو شكل من أشكال السلطة التي تقع خارج بيته وتطال الآخرين بما يحمله من مهنة، فهو كان ضمن سلاح الإشارة في الجيش، ومعروف عن هذا السلاح إنه يتعاطى مع هذه الإمكانات كلها التي تقع ضمن هذه الخانة. وبالتالي فإن مواظبته على إصلاح الراديوات تحقق له استمرارية سلطته على الآخرين.

□ من هي المطيعة في الواقع؟ تبدو على نقيض تام مع الأب. هل يمثل صفيرها بالنسبة للأب مغزى جنسي متوارٍ يضمن له المتعة بالاستسلام له؟

● لا يبدو لي أن الأمر كذلك. الأم تمثل هنا قوة الروح، وهذا واضح جداً في الفيلم. وهي تمثل الأمومة النبيلة. العطف، الحب، التضحية، لا أعتقد أن هناك أي مغزى جنسي، بقدر ما هي الأمومة الفائرة فيها، وهي تقوم بتفريغ هذا البالون المحقون بداخل الأب الذي ينفخ فيه طوال النهار لتجيء هي بواسطة الدبوس وتفجر هذا الهواء المضغوط في آخر الليل.

□ دلال هربت مع شاب بسيط لا يجيد سوى الحديث عن البهائم لتتمرد فعلياً على سلطة أبيها. ألم يكن بالإمكان أن يكون خيارها أفضل ما دامت أرادت أن تقوم بفعل واعٍ مؤداه التمرد...؟!

● هي لم تتمرد.. وهي تصرفت من خلال الخطأ الذي ارتكبته. وكل إنسان لديه نقطة ضعف قد يخدش من خلالها. وهي لم تنزل من القمر لتكون لديها خيارات غير هذا المتردد المخذول. حدثت زلة كبرى يمكن وصفها بالخطيئة، وهي اعترفت لأمها بما جرى. صار هناك خطورة على حياتها لحظة الاعتراف، وكان على الأم من خلال وضعها أن تعاتبها بما يعني لها ذلك من الآلام والجروح وهي المريضة أصلاً. وهي حاولت أن تبعد ابنتها لإدراكها أن فعلتها هذه قد تودي بها بالفعل. ولهذا أبعدتها قبل أن يجيء الأب، فهي لا تتمنى لها الموت بالرغم من معرفتها بحجم خطيئتها، ولكنها تعاملت مع حالتها بروحية متحضرة وقوية. الأب سيتصرف بطريقة مختلفة، فصياح بنات آوى كان كافياً مثلاً على إغضابه غضباً شديداً.

□ عندما يتكلم أبو كمال عن قرب تحرير فلسطين في اللحظة التي يحرث فيها الأرض على حمار وبقرة.. هل كان المشهد برمته يعبر عن حراثة الأوهام لا أكثر...؟!

● إيمانه أصبح من خارج المؤسسة العسكرية.. والنبأ الأول عن إسقاط ٢٣ طائرة إسرائيلية على الجبهة المصرية، كان بمثابة حلم، ولهذا استسلم هو لفكرة أن هذه الحرب سوف تطرد الغزاة من فلسطين، وهو قد عبّر فعلاً عن بهجته بحراثة الأرض على هذا الإيقاع. كل الناس أدركوا في تلك اللحظة ومن قبل أن يتفاجأوا بنوعية وحقيقة البيانات التي كانت تذيعها بعض المحطات العربية إن الأمل يتجدد بتحرير فلسطين، ولكن انكشاف حقيقة هذه البيانات أصابهم بالإحباط، فالأرض لن تعود لأصحابها خلال هذه الحرب، وبدلاً من أن تتحرر فلسطين خسرنا أراضٍ أخرى وانهزمنا، وانهزمت أرواحنا.

□ مشهد دفن طلال كيف حدث واشتغلت عليه؟

● طريقة العقاب.. "الطامبو"، هي طريقة عسكرية صرفة، وعلى المعاقب -بفتح القاف - أن يقوم بحفر الحفرة والجلوس فيها، وقد جاء بها الأب من الجيش، وهو مارسها على ابنه لأنه ضبطه متلصصاً على حياة. بالنسبة للأب هذه مسألة أخلاقية لا يمكن المزاح فيها أو التساهل معها. الطريف في الأمر أن الدركي جاء في هذه اللحظة التي يقعي فيها طلال تحت الشمس اللاهبة ليبلغ الأب بسوق ابنه إلى خدمة العلم. عملياً أصبح جاهزاً للسوق وإن بدا عليه أنه مكسور الخاطر تماماً في "الحفرة النهائية"...!!

□ الأم تحكي له عن هروب ابنته، وهو لا يحكي لها عن استشهاد ابنها طلال في الحرب.. هذا التكتم هل هو من نوع الكبت الذي يقيمه الأب في سريرته؟!

● لنسمها الحسرة المتكتمة أو العقاب الداخلي الذي يمارسه على نفسه، فهو يدرك في سريرته أنه قسا كثيراً على ابنه، وآن له أن يبكي في هذه اللحظة، فقد أرسله إلى خدمة العلم وهو منكسر داخلياً. بكاؤه تحت الشجرة، وهو من المشاهد التي أحبها في الفيلم، هو ندم على ما فعله به، ولهذا عندما تحل اللحظة النهائية يقوم بتحرير ابنه الصغير من ربقة ما تبقى له من سلطة، وإرساله عند شقيقته ليكمل تعليمه.

□ لماذا أردت للأم أن تموت كمداً وحزناً على ابنها، فيما كنا نعتقد إن الجنازة ليست لها، بل هي جنازة طلال.. لماذا تعمدت إثارة اللبس في هذا المكان؟!

● كان الأمر مقصوداً، فسقوط الأم في هذه اللحظة يجعلك تقوم ببعض التداعيات الضرورية.

□ كيف ذلك؟

● عن طريق عمل جنازة مركبة بطلها نعش الأم، فنحن لا نعرف كيف استشهد طلال، وهل هناك جثة أصلاً، هناك الكثير ممن استشهدوا لم يتم العثور على جثث لهم. كانت بقايا متفحمة. أنا أوحيت بهذين الشيئين تقريباً في المشهد.

"الطامبو" الأخير

في حياة بسام كوسا

يقدم طلال في دور تمهيدي أول للحفرة أكثر مما تقدم له. هو يضيف لها متعة التصاق ذرات التراب بجسده النحيل. يبدو هنا بسام كوسا نذير شؤم، وكأنه ولد للتو في سينمات أخرى لم نعرف طعمها من قبل. هنا الحفرة التي تحمل اسم "الطامبو" الموروث عنوة من حياة أبي كمال نفسه، العسكري الذي عمل قرناً في سلاح الرموز والإشارات والعلامات غير العاطفية، فهو سلاح فك الشيفرات المستعملة في الحروب. وأبو كمال يحقق هنا في إشارات بنات آوى. يعجز عن تحليلها، فيلجأ إلى خدعة الحفرة التي تمد في عمر سلطته، أو ما تبقى من سلطته، لأن الهزيمة أوشكت على أن تدق الباب. تدقه بعنف، لتجسر الهوة بين كل العلامات غير العاطفية، فما ستحلله هزيمة الخامس من حزيران، لن يحرمه أحد. وحتى لو خرج بسام كوسا من "الطامبو" الأخير في حياته، قبل أن يغيب إلى الأبد، فإن الإشارة الوحيدة التي سيمتلئ بها الملجأ الأخير للنشوة المركبة هي تلك التي يمتلئ بها الأب في اللحظة التي يتبلغ فيها قرار سوق ابنه إلى خدمة العلم الإلزامية.

طلال لم يكن مذنباً في فورة انغماسه برواسب العهد الأمومي الذي تظهره (حياة) للغادي والرائح، فهي امرأة كل العابرين في ذلك السهل، وهذه هي جنايتها الكبرى التي تمهد فيما تمهد للهزيمة نفسها على ما يقول الوشاة الكبار. هل تبدأ الهزائم من شرارات صغيرة. أحياناً تبدو الصورة هكذا، أفلم يكن صياح بنات آوى أول الغيث..؟!!

رسائل شفهية تحملها الرياح

● القرية المختزلة. البيوت الثلاثة. إسماعيل وغسان وبينهما سلمى. هذا هو الحب الأول.. كيف كانت البدايات؟

□ كنت قد عدت للتو من مهرجان موسكو عام ١٩٨٩ ومعي فيلمي (ليالي ابن آوى)، وكان هذا النص الذي اسمه (رسائل شفهية). لقد راودتني الفكرة منذ زمن، وواقع أنه كان عندنا في القرية شخص اسمه إسماعيل، وله نفس المواصفات التي حملها إسماعيل في الفيلم. وأنا كنت لصيقاً به وأعرفه تمام المعرفة. كنت قريباً من بساطته وبراءته وسذاجته، وهو كان يعاني من نفور الجنس الآخر بسبب ضخامة أنفه. نعم لقد بدأت حكايتي بالطريقة التي جرت فيها. وكما شاهدتها. ولكن ثمة ما يحيرني في القصة كلها، فأنا عندما رجعت إلى دمشق، وبدأت أشعر بضرورة الجلوس إلى الطاولة بغية الكتابة حدثت معي حادثة غريبة، فقد كنت خارجاً من مبنى المؤسسة العامة للسينما في يوم قائظ للغاية، وقد استقليت تاكسياً هرباً من هذه الحرارة التي لا تطاق، وقد استوقفتنا اشارة المرور بالقرب من سوق الحميدية، وكانت وجهتي مخيم اليرموك حيث كنت أقطن في تلك الأيام. وفي ذهني كانت تراودني فكرة واحدة فقط: أن أصل إلى البيت وأن أجلس للكتابة، وبالنظر إلى الازدحام المروري الخانق فقد تخيلت للحظات أنني لن أصل أبداً إلى وجهتي النهائية، وفجأة جاءني شاب وزعق بوجهي طالباً هويتي مني، وأنا كنت أفكر في تلك الثواني بأن أكتب عن الحب. نظرت إليه مستغرباً سلوكه تجاهي، ونظر إليه السائق باستغراب أكبر، وهو كان يكرر طلبه بهياج غريب. لم أشأ أن أفهمه في تلك

اللحظة، وحدث أن أضيء اللون الأخضر إيذاناً بانطلاق السيارات، وتنفست الصعداء. سألني السائق عما إذا كنت أعرفه، فأجبت بالنفي، وهو تساءل عن سبب اختياره لي من بين كل هؤلاء البشر، فقلت إنني أنا من سألت نفس السؤال أيضاً. لقد سألت نفسي وأنا أعي تماماً أنني أعمل على قصة حب، فهل كان يعاقبني هو بطريقته المجنونة. فأنا لا أعرفه. ولا أعتقد أنه كان يعرفني، على أية حال كانت حادثة من نوع غريب توجت بحادثة أخرى جرت معي عندما انتهيت من هذا العمل، فقد حدث أن جاءني شاب فلسطيني وهو مخمور إلى بيتي في المخيم وأراد أن يفجره بعبوة ناسفة لولا تدخل بعض الناس. لم أفهم سبب اختياره منزلي حتى اللحظة، ولكن قيل لي إن هذا الشاب قد فقد توازنه العاطفي والنفسي إثر مجازر صبرا وشاتيلا، وكانت كلما تراءت له صور الضحايا كان يقضي وقته في شرب الكحول درجة فقدانه للوعي. هكذا قيل لي، وأنا انتهيت للتو من كتابة العمل في تلك اللحظة التي أراد فيها هذا الشاب تفجير البيت على رأسي. لقد تأملت ما حدث ملياً، فأنا كتبت (رسائل شفهية) بين الحادثتين...!!

● ألم تستحضر هاتين الحادثتين في مشروع مستقبلي؟!

□ ربما تجدان مكاناً في يوم ما في واحد من مشاريعي.

● دعنا نبق في هذا المكان بعيداً عن غلطة الحادثتين.. (رسائل شفهية) هل هو فيلم عن الحب الأول؟

□ هو فيلم عن الحب الأول. الحب الممزوج بالتراب، بالريح، بالبراءة. وفي إحدى زواياه، بالسذاجة.

● هل يمكن اختزال قرية بأكملها إلى ثلاثة بيوت لتتساوى مع فكرة هذا الحب.. أم هي قرية موجودة في الواقع؟

□ أؤكد لك أنه حتى هذه اللحظة توجد قرى في الساحل السوري لا تسجل في جغرافيتها أكثر من ثلاث بيوت. وهناك قرى مؤلفة من بيت واحد. وقد يحدث أن تجد بين الكيلو متر الواحد والكيلو متر الواحد بيتاً واحداً فقط.

هذا نمط حياة موجود عندنا، وهو لا يشكل اختزالاً للقرية السورية، بقدر ما هو حقيقة قائمة بذاتها، إذ يمكن لك أن تشاهد قرية من ثلاثة بيوت، أو عشر بيوت، أو عشرين بيتاً.

● هل تدخل الديكور في البيوت التي شاهدناها أم أنها كانت موجودة في الواقع كما ظهرت في الفيلم؟

□ هي موجودة في الواقع تماماً مثلما ظهرت في الفيلم. ولكن أنا أعدت ترميم بيت إسماعيل، وكان ثمة بيت آخر لم يكن مناسباً للتصوير، فأعدنا بناءه من جديد على أنقاض بيت كان موجوداً في الأساس.

● منزل الجد والجدة الذي تمّ تفجيره هل يبعد كثيراً عن القرية التي صورتم فيها؟

□ يبعد حوالي خمس كيلومترات.

● ما الذي تنطوي عليه دلالة القطار الذي سيخترق القرية، وعلى هذا الأساس سيتم التفجير على رأس الجد والجدة بعد أن يدخلا ويتذكرا حفل زفافهما.. ومن تلك اللحظة سيعلو صوت القطار مخلوطاً بأهازيج العرس؟!

□ القطار هو الغول القادم لينهب عذرية القرية التي سيمر منها. أنا عاصرت فكرة القطار وتخبط التخطيط الذي نتج عن مروره، وما لحقه من دمار لأملاك البشر وأرزاقهم وبساتينهم وأراضيهم. لقد ارتبط مروره بأشياء قاسية ظلت عالقة بذاكرتي، وبغض النظر عن تأثيره المباشر على أكثر من صعيد شخصي، فإن أكثر ما لفت نظري هو أنه أخذ يشوش على الروح، الصمت، البراءة، وخاصة بعد هذا التدمير الذي حاق بالبشر. لم يمر يوم إلا وبدلوا آراءهم بخصوص مروره بعد أن يكونوا قد دمروا الكثير من الأراضي المزروعة. صحيح أنه شيء حضاري في المحصلة النهائية ولا مصلحة لأحد بالوقوف في وجهه من حيث المبدأ، ولكن الطريقة التي سيّمر فيها آذت الكثير من البشر على كل المستويات.

● هل لك موقف شخصي منه؟

□ إطلاقاً. ولكن بالطريقة غير المدروسة التي زرع فيها بيننا خلقت الكثير من المآسي، وقد قامت بالعمل شركات سوفياتية وبلغارية من دون دراسات مستفيضة. وهذا التخبط الذي حصل بالتنفيذ هو ما أقف أنا ضده. لم تكن الدراسات صحيحة من حول هذا المشروع، وهذا قد أتى على أشياء كثيرة. أنا أعرف بشراً كانوا يعيشون على بستان، وهذا البستان ذهب أدراج الرياح سدى، خاصة، وأنهم اكتشفوا إنهم أخطأوا بحساباتهم وقالوا أخطأنا، وكان على القطار أن يمر من مكان آخر، أنا أقف ضد العشوائية فقط.

● هل تحتفظ ذاكرتك بأشياء عن القطار نفسه. أوزو الياباني قال إنه يصور القطارات لأنه يحب أن يصور القطارات ببساطة. فيم فيندرز عمل مقارنة بين الكاميرا السينمائية والقطار، واعتبر أنهما يعملان بنفس المبدأ، خاصة وأن الآلتين هلتا علينا من القرن التاسع عشر. ما الذي تحمله من أفكار عن القطار الذي ظل مبهماً في فيلمك؟!

□ ركوب القطار ثقافة أوروبية بامتياز. وأما بما يتعلق به في منطقتنا، فأنا للأسف الشديد لم أشهد تدشين السكة الواصلة بين مدينتي حلب واللاذقية، لأنني عندما غادرت إلى الاتحاد السوفياتي للدراسة عام ١٩٧٥، لم يكن قد انتهي من هذا المشروع، وعندما عدت كانوا قد انتهوا منه للتو، فلم أشهد على حضوره، ولذلك لا أملك إلا تصوراً غامضاً عنه. ولكن ثمة لحظة رعب حقيقية عشتها وأنا أبحث عن مواقع لتصوير الفيلم مع مجموعة من الفنيين، فمن دون سابق إنذار انقض علينا قطار، وكانت معي أيضاً ابنتي الوحيدة ماريا. ولا أعرف لماذا خيل إليّ في تلك اللحظات المريعة إن أحداً من العاملين في الفيلم قد أصبح تحت عجلاته. كانت ثوانٍ مرعبة بالفعل لم تتبدد إلا مع زوال هذا الخاطر الرهيب الذي عشناه بتأثير انقضاضه علينا.

● هل تعتقد أن فيلمك عاش على قرع جرس الإنذار بخصوص هذا الخطر الداهم الذي خلفه القطار على حياة الناس؟

□ لقد تم هذا الشيء. أنا شاهدت أمكنة يمر منها هذا القطار وقد خلّف فيها آثاراً مرعبة، صحيح أنه يطلق صفيره في كل الأمكنة التي يمر منها، ولكنه كان متحفزاً على الدوام للانقضاض على من هم حوله.

● هل هناك شيء عنه علق بذاكرتك أثناء سنوات الدراسة؟

□ بجانب المدينة الجامعية كان ثمة محطة تقوم بإرسال القطارات إلى ريف موسكو. الأصوات التي كانت تنبعث من المحطة لم تفارقني للحظة خلال سنوات الدراسة، خاصة وأن القطارات كانت تمر من تحت نافذتي. وأنا لطالما استقليته بين موسكو وأوديسا التي كنت أجيئها بالسفينة من ميناء اللاذقية أثناء العطلات الصيفية وأغادرها إلى موسكو بالقطار.

● هل هناك حادثة معينة لها علاقة بالقطار غير الصوت الذي تحتفظ به في ذاكرتك؟

□ لقد كنت شاهداً على حادثة أودت بحياة امرأة دهسها القطار بين عجلاته، وأنا كنت من مسعفيها، لقد حملت ساقيها المبتورين في مشهد لا أنساه، فيما قام زميل لي بحملها هي.

● أهازيج العرس. الجد والجدة يدخلان البيت. صوت القطار المشؤوم يطغى على هذه الأهازيج يتلوه انفجار... ثم هناك الأرجوحة التي تهتز في الفراغ...!!

□ هنا عندنا حكاية عن شخصين عاشا في مكان واحد ردحاً من الزمن، وواحد منهما ولد فيه. وإذا ما طلب إليهما أن يغادرا هذا المكان، فإن الموت سيكون أسهل عليهما من أن يغادراه بهذه الطريقة المؤلمة. أنا أعرف أناساً فضلوا الموت على مغادرتهم للأمكنة التي ولدوا وعاشوا فيها. لقد أصبحوا مثل الأشجار التي اقتلعت من أمكنتها لتزرع في أمكنة أخرى وتحت ظرف من الظروف، تفقد الشهوة للضوء وللحياة. مشهد الجد والجدة لا يمكن أن تعزله عن هذا المنطق الذي لا يمكن أن تتمتع به بعض المخلوقات الحية، وهما قررا الموت على أية حال، لأنهما سيكونان ميتين من اللحظة التي سيغادران فيها المنزل، وما صوت القطار الذي يتناهى إلى مسامعنا، والأرجوحة التي تهتز في الفراغ سوى ناقوس الخطر المقيم بيننا الذي سوف يغير المنطقة.

● الأرجوحة ما تزال تهتز... وهي ذاتها الأرجوحة التي حملت سلمى.. الحب الذي سيتنازعه الجميع فيما بعد. هل سنفقد الأمل بعد ذلك؟

□ ما من شك إنها الأرجوحة التي احتفت بالحب. هذه الفتاة التي كانت تطلق العنان لكلماتها البريئة وتتأرجح، لم تكن تعي أنها ستغادر لحظات الحب والبراءة وهي تذهب بطلب من الجد والجدة لإحضار الحبال من دون أن تعرف غايتهما، فيما هما قاما بإبعادها من أجل تهيئة مشهد انتحارهما. لم يردا أن تكون شاهدة على تشظي البيت فوق رأسيهما. لأنه في هذه اللحظة الفاصلة سوف تتحول الأرجوحة إلى أنشوطة لقتل البراءة، لأن العلاقات الإنسانية سوف تتأثر وتتحول بعد الانفجار.

● حلم أبو سلمى (أسعد فضة) بامرأة تحك له كعب قدمه المتيبس والمتموت.. هل هو حلم هذه الأنا التي تقوم على سعادة الآخرين؟

□ يمكن لنا أن نلحظ كم إن هذا الإنسان طيب وقاسٍ في آن. حلمه بسيط جداً، ولكن مدلولاته النفسية مغرقة في تفاصيل شتى، وبعضها له علاقة بالجنس، إذا ما أضفنا إليه هذا الهيام الذي يحمله بداخله تجاه جارته الأرملة أم إسماعيل. الحلم هنا مسألة معقدة جداً، وليس لها ضوابط حتى نتكلم عن (أنا) مقيمة بداخله يمكن تعريفها ببساطة. (الحكاك) مرض شائع وهو عنصر واقعي ينشأ حلمه عليه، وهذا الحلم مزيج من أشياء واقعية وأخرى متخيلة تقوم على الطبل والزمر والجورب المثقوب والديك والأصابع التي تحك له قدمه على الدوام. كل هذا يجيء مرفقاً بتهديد ابنها إسماعيل له بـ (نقيفة) ضخمة.

● أنت كنت تقرع الطبل في الحلم. هل كان سلوكاً عفوياً منك أم كان مخططاً وأنت تعمل إيقاع الحلم على طبل كبير؟

□ لا ليس كذلك. الممثل الذي كان سيؤدي الدور اقتيد إلى خدمة العلم، وقمت بتجريب أكثر من شخص للدور، ولكن أحداً لم يسعفني بالإحساس المطلوب،

وهكذا وجدتني منغمساً بالدور، خاصة وأنني ضارب إيقاع بالفطرة. لقد أحببت لهذا الإيقاع أن يكون من صلب واقع هؤلاء الناس، فأعراسهم يتخللها الطبل والزمر بإيقاعات غريبة من نوعها. وأنا لم أرده إيقاعاً معتاداً للرقص، بقدر ما أردته إيقاعاً خاصاً بالمنام، فقد أصبح مناسبة غريبة لحكاك الكعب.

● هل يمثل الكعب عند أبي سلمى نقطة ضعف عنده أم نقطة قوة.. باعتبار أن حكاكه يظهر دائماً مترافقاً بالحاجة إلى امرأة؟!

□ هو نقطة مربكة له في حياته. فعندما يتهيج عليه هذا الجلد السميك، فإن أحاسيس أبو سلمى تتغير في هذه اللحظة باتجاه الأسوأ.

● ألم يكن مستمتعاً في جانب من العملية؟

□ لقد استمتع في اللحظة التي كانت ابنته سلمى "تناغش" فيها كعبه، مع أن أفكاره كانت في أمكنة أخرى. كانت مع الأرملة أم إسماعيل على أية حال، لأنه كان يتشهى ذلك.

● لم يحصل عليها في الواقع، فاستدعاها في الحلم؟

□ بالضبط هو يشتهيها، وما يفشل فيه في الواقع، يقوم به عقله الباطني في الحلم.

● هل هي عملية جنسية متوارية في هذا الفعل؟

□ ربما تكون كذلك في المحصلة النهائية.

● مشهد عزاء الجد والجدة بدا كما لو أنه يختصر القرية، وفي نفس الوقت يقسمها إلى أزمنة متعددة.. هل هو كذلك؟

□ هذا شيء طبيعي.. مشهد العزاء سيبدأ من قطرات المياه التي ترشح من السقف، ولن ينتهي بأسئلة أبو المدافع الطريفة، بالرغم من الغم الذي يلفه. كل يغني على مواله، فهناك الشكاوى من خط القطار القادم، وهناك الأسئلة عن مدافع البازوكا، والرجل القادم من الجبهة الذي يفترض فيه أن يجيب على بعض هذه الأسئلة ولو بنوع من التحفظ والامتعاض. الأزمنة المتعددة ربما تغشاها هنا بساطة هؤلاء الناس وهمومهم التي تضيع بين البؤس وشدته وتلك

الهموم الوطنية التي تأخذ من طريقة عيشهم الكثير، وهنا تنقسم هذه الأزمنة وتتوزع على أمكنة عدة.

- ثمة إشارة لا تتكرر من عامل المطحنة باتجاه سلمى. ألم يكن ممكناً أن يدخل على خط إسماعيل وغسان لاحقاً؟!

□ لم أفكر أن أعمل خطاً ثالثاً للحب، لأنه سيكون عائقاً أمام فكرتي وقد يفسدها خاصة وأنني قدمته شخصية بهلوانية في مأتم، وهو قد أعجب بفتاة تبكي جدها وجدتها في هذا المكان المشتعل.

- أبقيت عليه محايداً، ولكنه عاد وكرر المحاولة لاحقاً في المطحنة.

□ نعم كررها وظل محايداً لا يلتصق بذاكرة سلمى، لأنه ليس هناك ما يمكن أن يضيفه إليها.

- أبو سلمى يعمل في البداية.. ينقر على حجر الطاحون، ويعزف على المجوز، ويحلو له أن يراقب أم إسماعيل.. ما الذي يمثله هيام أبو سلمى بهذه الأرملة التي لا تلبث تتذكر زوجها الراحل؟!

□ هنا خط آخر في القصة. فهو أرمل وهائم بأرملة يرى فيها شريكة حياة. ولكن هذه المرأة تصده على الدوام، فذكرى زوجها لا تبارح خاطرها، فيما هو يلعب بأناة وصبر على عامل الزمن الذي سيعمل على تغييب الراحل من ذاكرتها، ولكن من دون جدوى.

- هذا الصدّ المتمثل في سلوكها تجاه أبو سلمى ألم تخشَ أن ينمط قليلاً من شخصيتها.. أم أنك ترى أن شخصيتها ظلت تتفتح بالاتجاه الذي أردته لها؟!

□ قد يكون في بعض الأمكنة هناك شخصية نمطية. ولكن هذه الشخصية عندما تقع ضمن عالم متحرك تطوري يصبح لها خصوصيتها. أنا تركتها مفتوحة حتى نهاية الفيلم، فهل سيرق قلبها حينها، خاصة وأن بيتها لن يتعرض للنسف من أجل مرور القطار. هذا سؤال تركته للمشاهد، فربما سيأتي يوم وتنسى زوجها وتقترن بأبي سلمى.. ربما؟!!

- نحن في الفيلم أمام ثلاثة نماذج من الحب.. إذن؟!

□ ما من شك إن هيام إسماعيل بسلمى يشكل المفصل الأساسي الذي تنطلق منه القصة، ومعه بالطبع كل محاولاته لأن ينال قلبها، ولكن من خطف قلبها هو "ساعي البريد" غسان. وهو بكل المعايير الأجمل، وبغض النظر عمن أحبت، لا يمكن السؤال لماذا أحبت ورفضت تعلق ذاك بها. هي وجدت غسان بريئاً وهو كان يحاول إيصال رسائل إسماعيل لها، وهو وجد نفسه متورطاً في حبها حتى أذنيه. وعندنا بشكل متواز قصة هيام أبيها بأم إسماعيل الذي يقف على الخط الآخر متوسلاً وصالها من دون جدوى. أنا صنعت شبكة من علاقات الحب كي أقوي من رغبة المشاهد بالنفاذ إليها، خاصة وأن كل واحد من هؤلاء يجتمع على لحظة ويتنافر مع اللحظة الأخرى، فهو يعيش أزمته الخاصة ويعبر عنها بطريقته. فهذا غسان بعد أن تواصل معها بالقبل توقف عن عادته السيئة بالتبول اللاإرادي وهي كانت مشكلة عويصة بالنسبة إليه، وكانت تخجله كثيراً أمام الجميع.

● هذا العالم البريء الذي صورته بعلاقاته المتعددة.. هل ترى أن بعض مفردات الحضارة الحديثة جاءت ودنسته بشكل من الأشكال؟

□ لا شك إن هذه الحضارة سوف تلغي أشياء كثيرة في قاموس إسماعيل وسلمى. فمن قبل لم يكن هناك شيء اسمه قطار، والآن صار يتردد هذا الاسم كثيراً في مجالس أهل القرية. وبدأ أناس جدد بالنظر إليهم من فوق وهم يعبرون الجسر. صار هناك إطلاق صفير دائم بوسعه أن يخدش الصمت والروح معاً. أي شيء جديد سوف يلغي أشياء كانت قائمة من قبل ويحل محلها، هذا هو قانون التطور نفسه، ولكن يجب أن نلاحظ هنا أن كثيراً من الأشياء الحميمة هنا سوف يأخذها القطار في طريقه.

● هل يمكن أن نسمي ذلك تلصصاً من الأعلى على حياة هؤلاء البسطاء؟

□ هو ليس تلصصاً ولكنه اقتحام حقيقي لعوالمهم. وهذا الاقتحام يوجد فيه جزء من التلصص في الليل والنهار.

● هل هو اقتحام بهدف السيطرة؟

□ أنا لا أريد أن أعطي للقصة هذا التفسير، ولكن دعنا نقول إنه تسيد الآلة الحديثة على الطمأنينة الروحية التي كان يملكها هؤلاء الناس في طريقة عيشهم. انتهت حالة الصفاء والتأمل، وإذا ما كنت مولهاً بصوت عصفور ما، فإنك لن تستمع إليه بعد الآن، ما يعني أنك خسرت صوتاً طبيعياً لا يمكن تعويضه. انتهت عذرية هذه الأمكنة وانتهكت على مرأى من الجميع، وصار عليهم من الآن فصاعداً أن يتعاملوا مع هذا الواقع الجديد الذي فرض عليهم فرضاً.

● لماذا يعود غسان برتبة عسكرية (نقيب) لينقل رسالة أخيرة بين إسماعيل وزوجته سلمى.. هل هي دعابة الحياة تستمر بشكل من الأشكال؟

□ نعم هي دعابة الحياة نفسها. فهذا الشاب الذي سأل أباه يوماً سؤالاً خاصاً جداً متعلق بالجانب الإسرائيلي المضاء دوماً والجانب المعتم عندنا كلما نشبت معركة، قيض له أن يواصل دعابة الحياة بالطريقة التي تستحقها هذه الحياة. لقد عاد إلى المكان الأول الذي حمل بذور أسئلته الأولى ليشهد على ولادة أناس جدد بأنوف ضخمة، وثمة قطار يهدر من فوقهم، وهناك "إسماعيلات" صغار، وكأن هؤلاء الناس لا يغادرون أمكنتهم، ولا تتبدل براءتهم، بل وظلوا مؤمنين بالحكاية الأولى التي عاشها إسماعيل نفسه. ولكن هذا هو القدر، فالأم أحبت غسان، ولكنها مضت باتجاه إسماعيل، والزمن ظل محله، لم يتغير. وإسماعيل نفسه يرجوه أن يعتذر منها لأنه قام بضربها، وهي لم تفعل شيئاً سوى الابتسام، لأنها أدركت أنها تعيش في عالم آخر ليس عالمها على أية حال. انحنت وتابعت الحصاد وكأن غسان لم يعد لينقل الرسالة الأخيرة.

● في البداية عندما نزعت غطاء رأسها كأنها كانت تحاول أن تعود إلى سلمى الأولى.. ولكنها اكتشفت أنها أصبحت في واقع آخر، فرجعت وأخذت شكل واحدة من السيدات الموجودات في الفيلم؟

□ نعم.. لقد اكتشفت ببساطة أنها لم تعد له وما هذه الانحناءة اللطيفة إلا لتوحي له بأن له مكان في القلب، ولكن الحكاية انتهت، وعلى كل إنسان أن يعود إلى عمله ومكانه.

● عندما كان غسان ينقل رسائل إسماعيل إلى سلمى، وبالرغم من أنه بدأ ينجذب إليها لم تظهر لديه علامات من يخون صديقه..؟!

□ هنا يوجد نوع من التناقض غير المفهوم الذي يحدث بين البشر أحياناً. أولاً هو كان وفياً للرسائل التي يحملها ووفياً لصديقه، وفي نفس الوقت بدأ إحساس داخلي لذيذ يدغدغه ويوقد صراعاً بداخله لم يكن يدرك كنهه في البداية، ومع ذلك ظل وفياً. ربما كان مراهقاً أكثر مما ينبغي وساذجاً أكثر مما ينبغي ولم يكن يدرك حجم الخطوة التي يقوم بها. كانت نوعاً من البراءة، أي أن أكون مستمتعاً باللقمة السائغة، وفي نفس الوقت أقول إنها ليست لي.. بل هي لقمة تخص ذاك، وأنا من يلوكها ويستمتع بها. ولكن يجب ألا ننسى إنني أعترف بشكل أو بآخر بأنها ليست لقمتي. هذا هو التورط الذي يجذبني في الدراما، أو هو الشيء ونقيضه في نفس الوقت.

● هل يمكن أن نسمي ذلك "براءة موجهة"؟

□ أنا لا أستطيع أن أسميها براءة موجهة، عند شخص لديه نمط خاص من البراءة. هو كان يتصرف انطلاقاً من تطور المسألة بين صديقه وحبيبته. وفي لحظة من اللحظات عندما امتلكته بدأ يحس بأن صديقه قد أصبح يشكل عبئاً عليه، ولهذا نطق بالحقيقة التي كانت تتذرع بها سلمى وهي تصد إسماعيل، وقال له إن أنفك كبير ولا تستطيع أن تحبك،نعم لقد أراد غسان أن يتخلص من أعباء إسماعيل العاطفية، لأن سلمى بدأت تميل إليه وهو عندما بدأ يستمتع بقطف ثمرات الحب، وأخذت تنام في حضنه أدرك إنه لابد من تغيير مفرداته تجاهه.

● ما هي قصة الحبل؟ الجد والجدة يطلبانه من سلمى، ولاحقاً تستخدمه هي في إنزال غسان عبر "الروزنا"، ثم يجيء الأب ويأخذه للمطحنة. هذا التوظيف

الدرامي للحبل، هل يمثل خيطاً رفيعاً تتطور الأحداث من خلاله، وتتشابك بالتالي كما لو أنهم في متاهة ريفية؟!

□ نعم بالضبط، هو خيط في المتاهة. الحبل سيقوم بوظيفة تربيط وتحزيم أشياء بسيطة لها علاقة بذاكرة هؤلاء الناس، ومن الآن فصاعداً سوف تصبح له عدة استعمالات بعضها عاطفي، وبعضها الآخر عملي، وهذا الخيط لم يكن ممكناً له أن يتطور لولا توظيفه درامياً بحمل مفارقات عدة وبحسب الحاجة منه.

● هناك شيء صار يجب أن نقترب منه قليلاً، كثر قالوا إن الفيلم قريب جداً من أجواء شاعر السأم الفرنسي سيرانو دي برجراك..

□ أنا شخصياً لم أكن أعرف سيرانو قبل (رسائل شفهية). وأستطيع أن أؤكد لك أن الفرنسيين أنفسهم استغربوا هذه المقارنات التي لم تصدر إلا في بلادنا نحن، وقالوا من هو الأبله الذي يثير مثل هذه الإدعاءات. أعود وأكرر، أنا لم أقرأ سيرانو، وللأسف فعندما ذكرت عندنا كلمة سيرانو أصبح الشعب السوري كله عارفاً بسيرانو، والكل صار يعرفه ما عداي أنا.

● قلت إن حادثة إسماعيل حقيقية؟

□ حقيقية تماماً، فهناك من أطلق النار على أنفه، وقد تشوه وجهه نتيجة ذلك، ولكن حادثة سقوطه في البئر تظل ملغزة، وقد أشيع من حوله إنه كان يشاهد وجهه على صفحة مائه حتى وقع في البئر وفارق الحياة.

● هل هي نوع من "أسطرة" للواقع الذي ذهبت إليه؟

□ لا أبداً، أنا اخترت من الواقع سمات شخصية تتعلق ببطلي، ورويت حكايتي بشكل آخر. أنا لم أقترب من إسماعيل الحقيقي الذي وقع في البئر. وعلى العكس، فقد راودتني فكرة عمل الفيلم بأن أكمل مع إسماعيل وسلمى من بعد مجيء غسان عندهما في تلك الزيارة الخاطفة، ولكنني ألغيت الفكرة تماماً، لأنها كانت تحتاج إلى منحى درامي مختلف، وقد كان لدي مثلاً خيار أن ينزل

إسماعيل للعمل في المدينة. أي أن يترك القرية ونكون شاهدين بالتالي على حياته في المدينة.

● لماذا لم تعمل على الجزء الثاني.. إسماعيل في المدينة.

□ كان مشروع "صعود المطر" قد استولى عليّ تماماً، ولكن لا أخفيك أنه تراودني بين الفينة والأخرى، فكرة عمل جزء ثان من (نسيم الروح).

● لماذا نسيم الروح؟

□ لأن (نسيم الروح)، وما أعقبه من حكايات، بعضها جرى معي على الصعيد الشخصي، أعتقد أنها تستحق فيلماً، لأن ما جرى بعد عرضه كان مذهلاً، فمع قبوله الحار من قبل الجمهور دارت الكثير من القصص التي تستحق أن تروى في فيلم سينمائي رفيع.

● يقول أكيرا كوروساوا في معرض تعليقه على عمل جزء ثانٍ بأن السمكة لا تعلق بالسنارة مرتين.. ألا تخشى من ألا يكون الجزء الثاني بسوية الجزء الأول؟!!

□ قد تعلق السمكة مرتين، وقد لا تعلق. هذا مرهون بنوعية السنارة، ونوعية الطعم، ونوعية الصياد. أنا شخصياً لم أكن أتوقع كل هذا النجاح لـ (رسائل شفهية)، ولـ (نسيم الروح) أيضاً.

● في الفيلم نكون أمام ثلاثة أحلام لثلاثة رجال.. كل واحد منهم يحلم بطريقته والموضوع هو المرأة.. غسان يحلم بسلمى وهي شبه عارية في النهر، وإسماعيل يحلم بها وهي تأكل برتقالاً من بستانه، لا بل إنه يزين صدرها ببرتقالتين من عنده، وأبو سلمى يحلم بالمرأة التي تحك له كعبه.. أين حلم سلمى من هؤلاء الرجال؟

□ سؤال جميل، وإن كان ينطوي إعجابها بغسان على حلم في اللاشعور لم يظهر في الفيلم، فلم أقدم حلماً من وجهة نظرها، ربما كان سيغدو زائداً على الحبكة كما قدمتها، لقد سبح إسماعيل في البحيرة إليهما مثل تمساح ليفسد عليهما متعة اللقاء والسباحة معاً، وكان على إسماعيل أن يقدم لها في الحلم

أعز ما يملك، وهو البستان الذي كرس كل حياته له، وهذا البرتقال هو برتقال روحه الذي يجنيه لها، حتى أن صدرها تحول إلى برتقالتين من وجهة نظره.

● لماذا كان يتوجب على غسان أن يرتدي ثوب المرأة ليصعد إسماعيل على ظهره ويسترق النظر إلى سلمى في حلمه البرتقالي؟

□ هذا من المؤثرات النفسية التي تتناوشه، فالشخص الموجود حولك سوف يفرض نفسه عليك بمعنى من المعاني، وأمه بالطبع لا تنفك تنده عليه في الواقع مطالبة إياه بالنهوض.

● كنا نحكي منذ فترة عن كراهيتك الشديدة للحياة المعقمة في السينما وقلت يومها إنك تعشق الحياة بكافة روائحها.. وهكذا عملت على (رسائل شفهية). أين تفاصيل هذه "الحياة بكافة روائحها"؟

□ إذا أمكنني أن أقدم كشفاً بها، فأنا أقول إن عدم تعقيم الأشياء يكمن في الحوار البسيط الذي أطلقه في أفلامي. أنا أشتغل على الجملة وهي تطلع من فم الإنسان البسيط دون تزويق. ولا أترك هذا الإنسان ليقول مفردات لا يقولها في حياته العادية. من هنا تأتي الصدقية. وأنا لطالما التقيت بأناس شاهدوا أفلامي أكدوا لي إن ما شاهدوه ليس إلا مجموعات من الناس الحقيقيين والطبيعيين الذين صوروا بالكاميرا في قصص مختلفة. وأنا أعتبر هذا الكلام بمثابة وسام يعلق على صدري، لأن ما أقوم به ليس إلا محاولات النفاذ إلى المكان بكل بساطته وبكل روائحه، وإلى الناس المجبولين على البساطة بالطبع. في (رسائل شفهية) يقدم مشهد البول الذي يتساقط على غسان نوعاً من الدقة في كلامي، فإذا ما أردت فيلماً معقماً، فإنك لن تستخدم مثل هذا المشهد. أنا أنتصر للحياة وألغي منها ما يخدش الحياء العام.

● تحمل إجابتك موقفاً مضاداً لما يمكن أن نسميه بـ(النرجسية اللغوية)، والتي تعني في بعض جوانبها تحميل البطل أشياء لا يستطيع أن يتقولها في الواقع المعيش؟

□ بالطبع من المستحيل أن تجد فلاحاً يتكلم بغير قاموسه ومفرداته. هو لديه قاموسه وأنا لدي قاموسي، وإذا ما أردت أن أقول فكرتي كعبد اللطيف عبد الحميد، فأنا لا أقولها بمفرداتي أنا، بل سأقولها بمفرداته هو، لأنه هو من ينطق، فيما أنا أحاكم الشخصيات ومنطقها التطوري بوصفي عبد اللطيف. أنا ببساطة لا أسعى إلى أن أجمل شيئاً أو أقحم شيئاً على شخصية ليست موجودة أصلاً، ولا يمكن تصديق أو تفسير سلوكها في الحياة.

● ما هي قصتك كعبد اللطيف مع جدول الضرب؟

□ هي قصة الملايين مع جدول الضرب، وليست قصتي أنا وحدي. حتى الآن هناك أناس بعمري مازال لديهم مشكلة مع جدول الضرب، لذلك نراهم يستخدمون الآلات الحاسبة، ويتهربون من أبنائهم في حال تعلق الأمر بمسألة تخصه. لا أعرف ما هي الحكاية، ولكن باعتبار أنها مشكلة معممة في كثير من البلدان، فإن الحكاية لا تخصني وحدي، ويكفي أنها تثير الضحك وتحدث نوعاً من الحنين إلى سنين انقضت كما حدث معي عند عرض الفيلم في مهرجانات مختلفة.

● هل هو يمثل عندك نقلاً لسلطة الأب إلى الابن؟

□ الأب بكل الأحوال يحاول أن يورث ابنه البكر كل هذه المسميات. والابن البكر هو سلطة الأب الغائب في مجتمعاتنا، وإذا ما فشل في استلام إحدى شيفرات الأب، فإن العاقبة ستكون وخيمة، لأنه ينقض هذه السلطة من حيث لا يدري.

● هنا كما ظهر جدول الضرب لا يمثل قيماً، بل نوع من سلطة منفرة كما بدا في الحلم وقد استعدى الجميع ضده..!!

□ المعركة مع جدول الضرب في ذلك الزمن توحي بأنك قريب من إنهاء مسألة مهمة، فأنت عندما تلم به تتوقف عن أن تكون ساذجاً، ولك أن تلاحظ إن الجدول يقترن بكلمة الضرب، والضرب هنا قد يعني ضرب الأشياء ببعضها.

● هل يعني هذا أن انتقال السلطة من الأب إلى الابن يعني فيما يعنيه ارتطام الأشياء ببعضها البعض ؟!

□ من المؤكد أنها سترتطم ببعضها.

● باعتبار أن الأحلام الموجودة في الفيلم لها طابع جنسي، فهذا يقودني إلى سؤالك عن تعرفك على المرأة لأول مرة ؟

□ لطالما ذهبت وأنا طفل صغير إلى الحمامات النسائية ولم أكن قد دخلت المدرسة بعد، وهناك بدأت مشاهداتي الأولى حيث تعرفت على جسد المرأة. وعلى ما يبدو إن هذه الصور تكثفت في ذاكرتي بشكل مبكر، فأنا شاهدت المرأة لاحقاً في أكثر من مكان وفي أكثر من ظرف.

● هل توجد بين هذه الصور التي تتوالى في ذاكرتك صورة لسلمى؟

□ كل أحلام (رسائل شفهية)رأيت ما يشبهها في أحلامي. حلم غسان هو جزء من حلم رأيته مع فتاة بنفس الحالة التي رأيناها فيها في الفيلم. وكنت في البداية أريد أن أكتبه كقصة قصيرة، ولكنه تحول إلى فيلم.

● هناك في الفيلم بعض الأفعال التلصصية على المرأة ..أبو سلمى يتلصص على أم إسماعيل من بعيد. إسماعيل نفسه يتلصص على سلمى. سلمى نفسها تقوم بالتلصص على غسان وإسماعيل من ثقب الباب عندما يغادر الأول مع عائلته، فيما يظل الثاني في مرمى بصرها وكأنه أصبح قدرها الذي لا مفرمنه ؟

□ هذه أفعال تلصصية لابد منها في تطوير الحبكة الدرامية في الفيلم. أما بالنسبة لبقاء إسماعيل في الكادر، فهو تلميح بالفعل إلى أنه أصبح قدر هذه الفتاة التي سيغادرها «حبيبها» منذ اللحظة نهائياً وإلى الأبد.

● هل قمت في حياتك بأفعال تلصصية على المرأة ؟

□ من دون شك .. مررت بفترات مراقبة وتلصص على المرأة في حياتي وهذا شيء طبيعي للغاية.

● هل هناك حادثة معينة ؟

□ بالطبع هناك حادثة لا تنسى، فأثناء مد خطوط السكة الحديدية للقطار، وللمصادفة كان المهندس الروسي يضع جهازاً مقرباً ويذهب للاستراحة، وأنا طلبت إذنه كي أمد بصري من خلاله، وهو سمح لي .وما إن وضعت عيني على

المصوب وعملت مسحاً بانورامياً أفقياً حتى شاهدت أكثر من خمسة عشر امرأة وهن يستحممن عاريات في النهر.كنت أحس بأجسادهن على مقربة مني، وبدا لي الأمر من الأشياء الخارقة التي لا تحصل دائماً وعندما وقف المهندس الروسي فوق رأسي وأنا مستغرق بهذا المشهد طلب هو أن ينظر بدوره وأصيب بما يشبه الانهيار جراء هذا الكم الكبير من الأجساد الطرية التي تتناوب على الماء والجلوس على الصخور تحت الشمس .

● هل قمت بحذف بعض الأحلام من الفيلم فيما بعد؟

□ أنا حذفت بعض المشاهد التي يمكن لها أن تربك الإيقاع. صحيح أنني صورت حلمين اضافيين، ولكنني وجدت إيقاع الفيلم قد ترهل، فقمت بحذفهما من فوري.

● كثيراً ما تتكئ على الأحلام في أفلامك ..ما هي قصتك معها؟

□ أنا كثيراً ما أحلم ..وكثيراً ما أستفيد من هذه الأحلام في كتاباتي وفي أفلامي. وأنا أعتبر الأحلام مادة مهيجة للخيال ومخصبة له.وعندي نص كتبته في حالة صفاء ذهني عن حلم تراءى لي ذات يوم. وبالرغم من أن الحلم كان واقعياً لدرجة كبيرة، فإن أحداثه كانت غريبة بشكل كبير أيضاً. أنا كتبت هذا الحلم على الورق ولم أنفذه. كنت أحاول أن أعبر أحد أحياء منطقة المهاجرين. وكل محاولاتي كانت تتركز على العبور من تحت السكة إلى الضفة الأخرى من الشارع ولم أفلح بالعبور أبداً، فلم أكن أستطيع إيجاد طريق إلا عبر نوافذ الحمامات، وكلما دخلت حماماً شاهدت امرأة تستحم وتصرخ وتحاول أن تخبئ نفسها، وأنا أتراجع وأخرج إلى الشارع ثانية، وأصعد الدرج، وأعود وأنزل، وأدخل بيتاً جديداً، وأجد نفسي أمام امرأة عارية أخرى وهي تستحم وتصرخ وتولول فزعة، وهكذا أجد نفسي في مكان آخر، وأنا لا أستطيع الانتقال إلى الضفة الثانية من شارع المهاجرين، حتى تمكنت من الخروج، لأصدف شرطي مرور أخذ مني وعاءً بلاستيكياً مملوءاً بالنقود وعبر بي إلى الضفة الثانية.

● هل صحيح ما تردد أنه مع نهاية الفيلم قام أربعة رجال من العاملين فيه بالزواج من أربعة نسوة..؟

□ نعم هذه واقعة حقيقية.

● كيف يمكن لنا عقد مقارنة بين الواقع وبين السينما ونتكلم عن الدلالة هنا؟

□ كل شيء جرى في هذا الفيلم يختلف من حيث معانيه ودلالته عن بقية أفلامي. هنا ثمة شيء خصوصي، فمنذ اللحظة الأولى، كان ثمة هناء حلو يتخلل هذا الفيلم، من لحظة كتابة النص والقيظ الذي كنت أعيش تحت رحمته، ولا أخفيك أنني كتبته في بيتي في المخيم وأنا عارٍ تماماً كما ولدتني أمي. هذه لحظات حميمة لا أنساها أبداً. وهذا "التوالد" الذي كان يجر بعضه بعضاً، صار يسري بين الناس أيضاً، فهذه أحبت ذاك، وهذا أحب تلك، وبالفعل قام أربعة رجال بالزواج من أربعة نساء على مسار الفيلم. وأتذكر جيداً إننا بدأنا تصوير الفيلم في الأول من نيسان، في ذروة الربيع المصاحب لهذه الأيام، وكنا جميعاً مثل أسرة، فلم يعد التصوير عملية شاقة بقدر ما أصبح بمثابة نزهة يومية في أحضان الطبيعة. والقرية التي لم تكن قد وصلتها الكهرباء بعد، ولم تعبد شوارعها أصبحت بعد الفيلم كذلك. لقد طلبت من محافظ اللاذقية شخصياً أن يتم تعبيد الشوارع، وأن يتم وصل الكهرباء لهذه القرية الصغيرة بمناسبة تصوير هذا الفيلم، ولقد شكرني الناس على صفحات الجرائد. وما حدث يومها أن هذه الأسرة التي غادر أفرادها كل إلى مكانه بعد الانتهاء من الفيلم جعلتنا نحس جميعاً وكأن ثمة قطع متساوية من أرواحنا تغادرنا، وبدأ بعض الناس يلاحقوننا إلى دمشق، وكأنهم اعتادوا على وجودنا بينهم ولم يعودوا قادرين على مفارقتنا، وبعض هؤلاء جاء وعمل في دمشق في المسلسلات التلفزيونية.

● "زواج إسماعيل من سلمى ليس باطلاً" كما يمكن أن يقال من خلال استخدام هذه التقنية الحكائية.. هما تزوجا في النهاية، كما تفترض القصة. لو تزوجها غسان، فهل كان ثمة من معنى لنقل رسائل في النهاية؟

□ يمكنني أن أجيب بلا.. فهما كانا سيختطان حياة من نوع آخر. ربما كانا سيصبحان سعيدين، وربما لا. من الصعب الإجابة على هذا السؤال في هذه اللحظة، لكن كانت الأمور ستأخذ منحى آخر، وأعتقد أنه لن يكون هناك دراما في الفيلم.

● ما هو معنى أن تستمر سلالة إسماعيل من خلال أولاده، وهم جميعاً يراوحون في نفس المكان من خلال نفس الشكل و الهيئة؟!

□ أنا لي أصدقاء في الحياة يشبهون إسماعيل، وبعضهم لا يترحم على أبيه لأنه أورثه هذه الخلقة. هذا موجود في علم الوراثة، أما ما هو موجود في فيلمي، فهو الخيط الدرامي الذي لا يمكن لإسماعيل أن يصبح من دونه بطلاً صاحب شأن تراجيكوميدي. كان يجب على ورثته أن يكونوا امتداداً له في الحياة التي سعا إليها بكل جوارحه وبراءته وسذاجته.

● هل هو فيلم (المليون مشاهد)؟

□ أعتقد جازماً إنه تجاوز هذا العدد بكثير لو قمنا بإحصاء مشاهديه منذ عرضه الأول وحتى هذه اللحظة. ما أعرفه أن كثيراً من الناس يشاهدونه في بيوتهم على الأقراص المدمجة، وقد طلب مني كثيراً، ولا يكاد يمر أسبوع إلا ويطلبه مني أحد ما. حتى من قبل الجاليات السورية الموجودة في بقاع كثيرة في هذا العالم، ويمكنني أن أقول إن قرية في محافظة اللاذقية تتألف من سبعين أسرة، قام قاطنوها بشراء سبعين جهاز (دي في دي)، وليس لديهم سوى فيلم واحد هو (رسائل شفهية).

● عندما يدور الحديث عن أزمة السينما السورية، عادة ما يتناول الموظفون الحكوميون الأفلام الخاسرة. لماذا لا يستشهدون بفيلمك (رسائل شفهية) الذي يقف على الجانب الآخر، فها نحن أمام فيلم استعاد تكاليف إنتاجه واستعاد الناس أيضاً؟!!

□ هذا السؤال يوجه للأشخاص الذين يطرحون عادة مثل هذه التساؤلات عن جدوى صناعة أفلام سورية. أنا لا أعرف لماذا يتم تغييب مثل هذه الحقيقة، ولكن لكي لا نظلم الجميع، فالبعض يتكلم أحياناً وإن بشكل مداور عن الأفلام

التـي ربحـت تجارياً في تـاريخ المؤسـسة العامـة للـسينما، ودائمـاً هـم يـذكرون (سائل شفهية) في مقدمة هذه الأفلام. على أيـة حـال أنـا لا أسـتطيع أن أقـول شيئاً لهم، فهذا يقوله الآخرون الذين يمتلكون نظرة محايدة. أنا لا أستطيع أن أطالـب الآخـرين أن يعملـوا بطريقتـي. أنـا أشـتغل بإحـساسي وبفهمـي، أمـا الأسئلة الأخرى فهي متروكة للمتلقين، وللذين يصنعون سينما.

سلالة إسماعيل وسلمى

في قلب الأرجوحة

تكشف الأرجوحة المتعالية في فضاء الرسائل الشفهية عن فصل عبثي في حياة سلمى، ربما يكون أقسى في مراراته من "ذوبانها" الماكر بين غسان وإسماعيل. هنا تبدأ رحلة التردد والتيه العاطفي التي سينبني عليها الفيلم بالكامل. من هنا تبدأ رحلة العائلة، ورحلة الأسئلة والرسائل، ورحلة القرية المهددة بالامحاء من أجل مرور القطار.

ما إن ينفجر البيت على رأسي الجد والجدة حتى نعرف أن سلمى فقدت المأوى العاطفي. مأوى القصص الهاربة في ساعات الفجر الأولى نحو الندى، وهي عليها أن تعود إلى والدها الذي لا يباعد بين آلة المجوز وحجر الصوان الثقيل بنتيجة يباس في كعبه، ما يحوله أحياناً إلى راقص دبكة من الدرجة الثالثة بفعل الإهتراء الذي أصاب هذا الكعب. بالطبع لا يمكن اعتباره كعب أخيل، ولكنه يشير بمعنى من المعاني إلى نقطة ضعف نالت منه في سنونه المتقدمة وجعلته عرضة لشبح أم إسماعيل الذي يطارده على الدوام ويجعله على اتصال بالبيوت الأخرى التي لا تظهر في الفيلم، لأن القرية نفسها تتألف من هذه البيوت التي دارت فيها القصة، وكأن قاطنيها انتقلوا في الخفاء من الربيع إلى الرحاب ليتركوا لنا من ينوب عنهم.

غسان الطالب الكسول الذي يعاني من "رهاب" جدول الضرب ولا يقوى على حفظه، والذي يتبول في فراشه ليلاً، ويأكل السكر في السر، أو يسفه سفّاً، هو من سيقوم بإيقاد جذوة القصة عندما يبدأ بنقل الرسائل شفهياً وعن طريق حفظها

بين إسماعيل وسلمى، ولكنه سيغرق في حبها، وسيحلم بها بطريقته، فيما هي ترفض إسماعيل صاحب الأنف الضخم. مداورة عبثية أخرى في حياة سلمى التي تصبح عنواناً لأحلام غسان في الليل، فهي غالباً ما تزوره وكأنها في بركة برتقالية لا تنتهي، لاتنتهي لأن اللون قادر على بعث رموز جنسية، ذلك إن الأدخنة النارنجية في العمق توحي بنوع من الجرأة المطلوبة في حالتها التي قد لا تكون مفهومة هنا في حياة أناس ضعفاء وليس بأيديهم حيلة، وهم قلة تبدو وكأنها تعيش على حافة العالم. لكل حلمه بالطبع . سلمى تحلم . أبو سلمى يحلم .إسماعيل يحلم. غسان يحلم .وهذه الأحلام هي من تجعلنا نركن إلى سيرة الفيلم، وإلى رسائله، ذلك إن البقية الباقية من أبطاله تصبح بمثابة إكسسوارات مكملة للفيلم، أو هي ديكورات من لحم ودم مكملة لهذه القرية الأخيرة التي أراد لها المخرج أن تكون الأخيرة في سلسلة تحولات جديدة أخذت تضرب في أعماق الريف السوري. تضرب باتجاه نوع من التبدلات أيضاً في مستويات تطال أبو غسان الذي يزور القرية لماماً، ليطمئن على أفراد عائلته، وخاصة غسان الذي لا ينجح بحفظ جدول الضرب، وليفرض شيئاً من رؤيته للعالم على زوجته الشاكية، الباكية (السيدة خديجة)، وربما ليبعد شبح إسماعيل عن ابنه المتبلد، وإن كان يخفي طيبة كبيرة بداخله لا تحدها أشجار البرتقال التي يطوب بها قلبه من أجل سلمى، محبوبته، التي لا ترضى به، وتبدأ بتذويب سكر مشاعرها في كأس غسان الذي لا يلبث يطمئن عليها في الحلم البرتقالي، الحلم الجريء الذي بوسعه أن يبين مفاتن سلمى.

سلمى من جهتها تريد الانطلاق ليس في الحلم فقط. تشهد على ذلك رقصتها على أغنية فيروزية قديمة. وكأن الحلو لا يكفي لفرد مساحة للمهجة الحزينة المكسورة، والتي يقوى الأب على كسرها بعد أن يقتنص لحظات غياب شاردة من رائحة أمها المتوفاة. ومن غيابه أيضاً، ووراء داء أخيل الذي يهاجمه في كل لحظة من حياته، أو ما تبقى من حياته، لأن ما بقي منها ليس أكثر من التخييم الأبوي على هذه الفتاة الوديعة. ما يفعله في المطحنة أكثر من تأكيد على قدرته في

فرض ذكورته المفتقدة، فأم إسماعيل تصده، لأنها تعيش ذكرى زوجها الراحل، وكأنها تأبى بدورها مفارقة هذا السكون الذي وضعها فيه غياب أبو إسماعيل الذي أورث ابنه "كارثة" الأنف الضخم، وبضع شجيرات برتقال هي زاده وزوادته في هذا العالم الذي لم يظهر قاسياً إلا عندما قرر القطار أن يمر من بين أشجاره وشرايين قلبه، فالبرتقال وديعة عند سلمى، لأن روحه تسكن في كل حبة، وتحت كل قشرة يمكن لسلمى أن تلمسها وهي تأكل في حلمه أشجاره كلها.

أرجوحة سلمى هي ما تبقى من أشجار البرتقال التي يرتجف معها قلب إسماعيل، ليهتز ويتأرجح، فيما القطار العملاق يهدر فوق الجسر.. يهدر فوق سلالة إسماعيل وسلمى...!!

حبل الخلاص وسنوات الرعش

الحبل هو من سيرفع سلمى إلى غسان ليشهرا حبهما المعلن في الخفاء. هذا الحبل المصنوع من القنب على الأغلب، هو حبل الخلاص وحبل الأزمة في نفس الوقت، فهو سيمنحها الخلاص المؤقت من السجن، وسوف يستعمله أبوها في لحظة غش مؤكدة في الطاحونة.

سوف تفتقد سلمى لرعشة حبل الخلاص، وهي الرعشة الأولى التي تطال كل واحد فينا لحظة خروجه إلى العالم، على وقع صدمة الولادة الأولى. ستشهق سلمى بالنيابة عن الجميع، لأنها ستتحرر من السجن عبر توسيع طاقة الولادة في جدار البيت الطيني، فيما يبدأ غسان بفتح طاقة لها في جدار آخر. فتحتان في الجدار تذكران بقصص الحب في مكان معد للغناء من خلال حبال حديدية أخرى يمدها موظفون طلقاء في العراء.

الحبل الذي ستفقده سلمى، ربما يشكل امتداداً خفياً لفورة رسائل تتبادلها مع غسان لم نشهد عليها شفاهة، ولكن ما من معنى للحلم البرتقالي الجريء من دونها، حيث تنتسب سلمى الوديعة المسالمة إلى نوع من الفتنة المشتهاة...!!

كعب أبو سلمى

تبدأ أوضاع أبو سلمى بالتعقد في اللحظة التي يحمل فيها "المجوز" ليتشبب بأم إسماعيل، التي تتشهى وجود زوجها في هذه اللحظات، كي لا يجرؤ أبو سلمى على فعلته الشائنة بالتودد والنظر إليها.

المطر يفصل بينهما، ويزيد من عزلة أم إسماعيل التي لا يعكرها سوى ابنها إسماعيل بأنفه الضخم، بالرغم من أنه ورثه عن أبيه المرحوم صاحب القلب الوسيع.

المطر يفصل بينهما أو يزيد من الفصل بينهما، وتزداد أزمة أبو سلمى تعقداً، وهو يحك كعب قدمه من خلال جورب مثقوب، ومفتوح على إعانات لا نهايات لها من المشاعر المتورمة والخذلانة.

الكعب هنا لا يقتل، ولا يشكل نقطة ضعف لصاحبه، ولكنه يغير من هيئته في الحلم، ويقضي على فتنة الأب الذي فيه.

المدينة الموصدة الأبواب

في «صعود المطر»

● لماذا أردت للكاتب صباح (تيسير إدريس) أن يبدأ بمراقبة الناس والأسطحة، ولم نشهد على تدخله في صيرورة الأشياء؟

□ هو من حيث المبدأ لا يستطيع أن يتدخل في صيرورة الأشياء.

● لماذا؟ هل لأنه يفتقد إلى طموحات وأمنيات من هم موضوع مراقبته؟!

□ كل واحد من هؤلاء لديه أمنية وحلم خاص به. وهو حتى في صيرورة امتلاكه لسطحه لا يستطيع أن يتدخل في صيرورة هذه الأمنيات، فكل واحد من هؤلاء يغني مواله بطريقته، وكل واحد لديه مشاكله في هذه الحياة. وصباح بالطبع هو أكثرهم بؤساً.

● هو كاتب يلجأ إلى خياله المستدق، ويخلق شخصيات، ولكنه خارج نطاق هذه الأحداث كلها...!!

□ هو لا يستطيع أن يكون فاعلاً في صيرورة هذه الأحداث إلا عبر أدبه. هو بهذا المعنى يعيد صياغة هذا العالم وفق تصوراته الأدبية.

● يعيد صياغة العالم وفق تصوراته، ولكنها تبدو هنا غير مؤثرة في واقع الحياة نفسها؟!

□ من المستحيل أن يكون مؤثراً برأيي. فهو ماذا بوسعه أن يقدم لشخص يتمنى أن يكون عضواً في مجلس الشعب. ما الذي يريده المؤلف من هكذا شخص، وإن كان يعنيه في أحد الأمكنة كمادة أصلية للقدرة على التخيل والسرد.

● ولكن هو بوسعه أن ينفعل في حالة العاشقين، فهو يفتقد إليهما في إحدى المرات ويتساءل عن سبب غيابهما.. بينما الآخرون لا يهمونه؟

□ أعتقد أن هذين العاشقين هما (الدينامو) الذي يمده بطاقة العيش. وهما من يشحنانه بالقوة اللازمة للاستمرار بالحياة، فيما هو مستكين إلى مدفأة تنطفئ وتشتعل، ويداوم على مراقبتهما، لأنهما يحملان معنى كبيراً بالنسبة إليه.

● ما الذي يريده الكاتب المحبط من رمزين في الحياة الواقعية، فيما هو يسرف من جهة أخرى بالمتخيل الروائي؟

□ هو يسخر من كل شيء. وسخريته تبدأ من هذا الكم الهائل من البطيخ الذي يقصف به مدينته. ولأنه يحبها قصفها بهذا النوع من "القذائف النباتية"، ولو أنه كان يمقتها للحظة لقصفها بأنواع أخرى. هو لا يريد أن يؤذي مدينته حتى من خلال قصف ذهني متخيل، بالرغم من حزمة الإحباطات الكبيرة التي تتناوشه من أصحاب الأمنيات المتناقضة، أضف إلى ذلك طريقة عيشه البائسة.

● لماذا البطيخ؟.

□ البطيخ اختيار بصري، فاللون الأحمر قد يوحي بحاجته إلى ثورة داخلية مخبوءة بداخله، وهو يكون هنا قد اقترب بمخيلته من هذا المخبوء.

● تبدأ الأشياء بالانحدار إلى تحت بالفعل، فيما يصعد المطر إلى فوق، وهي جملة موجودة في الفيلم.. كيف يمكننا أن نحاكم صباح نفسه من خلال هذا المنطق وهو مزواج خليع.. لديه زوجة.. ومطلقة.. وعشيقة؟!..

□ صباح هو خليط متناقض ومتنافر من الموهبة وعدم الموهبة. الخيال وعدم الخيال. وكل هذه التناقضات تشكل إطاراً عاماً لهذه الشخصية التي أقدمها من دون أن أكون قد تبنيتها. أنا لا أتبنى مواقفه، بل أعرض لحالته ولشخصيته، وبالتالي ليس كل ما يقوله لنا صحيح.

● هل هو "ما يشبه" صورة ما للمثقف العربي؟

□ يوجد فيه أشياء من صورة المثقف العربي بكل تأكيد.

● هذا المثقف الغارق في المتناقضات.

□ نعم.. هو المثقف الخليط من مجمل هذه المتناقضات التي تربطه بكل ما هو محيط به.

● ثمة ما يمكن أن نطلق عليه "تفريجاً فرويدياً" عن النفس، يكمن في طلبه المتواصل إلى نسائه أن يرقصن أمامه.. والمرة الوحيدة التي يخالف فيها هذا "التفريج" يكمن في رقصته هو تحت المطر مع زوجة جاره التي بالكاد يتذكر اسمها؟!

□ لأن مصيرها في الفيلم يشبه مصيره، فهو تلقى صفعة من زوجها، ثم صفع من زوجته التي هجرته وأخذت ابنهما. زوجة الجار طردت من البيت أيضاً، وأصبحا يشبهان بعضهما البعض، وكأنهما توحدا في الهم، وبالتالي فإن ما حدث أشعله من الداخل. العاشقان بدورهما فجّرا عنده هذه الرغبة بالرقص من أجل الانعتاق "التفريج"، فهام برقصته وتركها ترقص لحالها، وكأنه كان يريد أن يرقص لدمشق وللأسطحة وللناس والمطر.

● هل عذبك صباح وهو يؤدي هذه الرقصة. هل هو من ابتكرها من عنده أم أنكم تدخلتم بأدائه من خلال تصميمها بما يتناسب مع الفيلم؟

□ بالطبع تدخلنا في تصميمها، ومصمم الرقصات هو الأستاذ فائق شعبان. وأنا أملك مادة وثائقية توضح كيف كنا ندربه على الرقصة. وكنت أعطيه الملاحظات وأوجهه باتجاه المكان أثناء تقطيع المشهد، وهو كان متجاوباً إلى أبعد الحدود. لم أبخل عليه بالملاحظات حتى أنني كنت أرقص أمامه.

● موسيقا علي الكفري هل أعدت خصيصاً للرقصة؟

□ نعم.. هي ألفت للرقصة خصيصاً قبل تصوير الفيلم. وأثناء التصوير "أذعناها" بطريقة play - pack وهو رقص عليها.

● فيلم (صعود المطر)، هو الثالث في أفلامك الطويلة. عملت فيلمين سابقين ينتميان للبيئة الريفية. في هذا الفيلم أردت أن تناقش أزمة المثقف. توجهت

إلى النخبة مباشرة، فيما أحس جمهور الفيلمين السابقين بنوع من اليتم، وهو قد افتقد عبد اللطيف عبد الحميد الذي أنجزهما. كيف قررت الابتعاد عن موضوعك الأثير مخلفاً وراءك جمهور الشريحة الأوسع. ما الذي أردت أن تثبته لنفسك بالدرجة الأولى؟!

□ كثر حيوني على عملي هذا، لأنني لم أركن إلى نجاح نوع معين من الأفلام. بالطبع هناك من لامني وإن بدرجة أقل. أنا أستطيع القول إن (صعود المطر) كان يكتب في ذهني وعلى الورق أحياناً حتى قبل (ليالي ابن آوى). أنا شخصياً لا أركن إلى مكان أحس أنني نجحت فيه إلا إذا كان عندي فكرة خاصة جداً عن هذا المكان. (صعود المطر) كان في ذهني وأنا أتخرج من المعهد العالي للسينما في موسكو مطلع ثمانينات القرن الماضي. حتى فيلم التخرج (رأساً على عقب) كان بمثابة إرهاصات أولية لـ(صعود المطر) من حيث الموضوعة. أنا عندما كتبت (رأساً على عقب) أوصاني أستاذي بأن أحفظ هذا النفس في أفلامي. أنا لا أركن إلى نجاح، فعندما يستولي عليّ شيء أخف مباشرة للتعبير عنه. أنا لم أكن أعمل للنخبة، بل كنت أعمل فيلماً ينبع من عندي بكل المعايير. لقد أردت أن أحكي بهذه الطريقة المختلفة، ومن جاء ليشاهد الفيلم على أنه امتداد للفيلمين السابقين تولدت لديه الصدمة، فقد شاهد فيلماً مختلفاً تماماً عن ذينك الفيلمين. وبالتالي جاء معاكساً لكل تصوراته المسبقة. وما كتب عن (صعود المطر) يوازي ما كتب عن كل أفلامي. لقد عمل حالة نقاش ساخنة في الصحافة وأدى إلى حراك نقدي جميل. وقد لاحظت إن من لم يشاهد الفيلمين السابقين وجاء مباشرة إلى هذا الفيلم أعجب به أيما إعجاب. وهناك الذين صدموا بعد المشاهدة الأولى له، فأعادوا مشاهدته وقبلوه بشكل آخر. وأنا كنت أطالب على الدوام عدم مقارنة هذا الفيلم بسابقيه. وما زلت أطالب بمحاكمته من داخله وليس بوصفه علامات امتداد للفيلمين السابقين.

● تقول إن المدينة كتاب مغلق بعكس الريف.. وإنك ذهبت لتقلب في صفحات هذا الكتاب.. ماذا وجدت غير الإحباط والسوداوية في عالم صباح؟ هل هناك طاقة أمل؟

□ من المؤكد أن المدينة عالم مغلق بعكس عالم الريف المفتوح تماماً. من يقطن في أول القرية يعرف ما الذي يحدث في آخرها، في المدينة الأمور مختلفة تماماً، فهي عالم مغلق على أسراره، فما إن تغلق نوافذك حتى لا يعود أحد غيرك يعرف ما الذي يدور ضمن جدرانها. صباح يشاهد العالم من حواليه عبر الأسطحة من نافذته. وهو نفسه يقيم على سطح، ويهوى مراقبة الأسطحة والسقوف لأنه يشاهد العالم نفسه من خلالها. وعندما يضطر للنزول إلى تحت، فإنه يتفاجأ، لأن ما ينتظره لا يتعدى الإحباطات. وهو يريد أن يصنع العالم كما يهواه ويشتهيه، ولكنه لا ينجح، لأن هذا يعود إلى المستحيلات نفسها.. وهو يبقي على زوجته الأولى ضمن خانته، أي ضمن رؤياه. وقد آمن ضمن هذه المساحة الروحية والجسدية بأن المطر يصعد إلى السماء. صباح يعيش إحباطات الجميع، وليس ثمة حادثة جميلة تقع في مرمى بصره سوى قصة الحب التي تدور بين العاشقين على السطح المجاور.

● بالرغم من أن حالتهما جميلة بالفعل. إلا أنهما يُقتلان في النهاية؟

□ هو أحس بروحه تُقتل عندما قتلا. أنا شخصياً عشت في تلك الفترة أكثر من تجربة في دمشق شبيهة بما حدث لهذين العاشقين.

● لماذا بدت المدينة مكفهرة في فيلمك؟ تصورات صباح عنها قاتمة؟

□ كثيراً ما كانت المدينة تودع نهاراتها مثل كل المدن. وبالتالي لم تكن مكفهرة أبداً.

● فكرتي أن عالم صباح مكفهر وهو يعاين هذه المدينة. عالمه نفسه مكون من شخصيات فانتازية.

□ عالمه خليط من الألوان. والخط المتخيل في القصة التي يكتبها هي مزيج من الأخضر والأصفر والأحمر والأزرق، هو كان يوضب في الفيلم ألوان قوس قزح لحياته.

● من أين استمديت أو استلهمت شخصية صباح في الواقع. هل يوجد لدينا شخصية كاتب على هذه الدرجة العالية من الخيال والإحباط في نفس الوقت؟

□ لقد استلهمت شخصيته من خلال لقاءاتي مع أناس موجودين في هذا الفضاء الأدبي. وهذا يعني أنه نتاج العديد من الأشخاص بمن فيهم شخصيتي أنا. وبالطبع يضاف إلى هذه "الخلطة الأدبية في شخص واحد".. خيال مؤلف العمل، الذي هو أنا. صباح كان مزيجاً من حكايات هؤلاء الذين نجد لهم جذوراً في أدبنا السوري.

● لماذا ينتابني إحساس بأن صباح قد يكون أكثر ممثل عذبك في تاريخك الإخراجي لصعوبة الشخصية التي جسدها؟

□ الحقيقة التي لا مناص من قولها هي أن الرحلة مع تيسير إدريس (صباح) كانت جميلة جداً. وعمله على تجسيد هذه الشخصية ضمن رؤيتي لها وإحساسي بها كان مثيراً. لقد كنت متطلباً جداً تجاهه أثناء التحضير للعمل، فقد كنت أشتغل على مساحات هامة، مثل العلاقة بالروح، وبلحظات الصمت والتأمل والنزق الذي تحتويه شخصية صباح. لقد استمر هذا لعدة شهور مع تيسير إدريس الذي أحب فيه هذا الحضور الجميل في فيلمي لجهة وجهه وعنفوانه وصوته الرخيم. لقد اشتغلت على كل هذه المفردات خلال شهور لدرجة أنني كنت أطلب إليه المجيء أحياناً من مكان سكناه في مخيم اليرموك إلى حي الروضة بدمشق حيث تقع المؤسسة العامة للسينما. كان يقطع حوالي عشرة كيلو مترات مشياً على الأقدام من أجل أن أسجل هذه اللحظة الممتعة التي يكون فيها مرهقاً تماماً.

● نافذة البيت التي يطل منها صباح هي وجهة نظره إلى الحياة نفسها، فهو يراقب العالم كما يتبدى أمامه في هذه اللحظات. هذه النافذة هي بالنسبة إليك شاشة تعيد منها صوغ ماتراه أمامك سينمائياً.

□ هذه مسألة مركبة. هي شاشته وشاشتي في نفس الوقت. هي شاشة القصة وشاشة الكاتب في آن...!!

● علاقته ملتبسة بالمرأة، وهذه واحدة من إحباطاته. يطلق زوجته (مي سكاف) حتى يظل يحبها كما هو يعبر لها، بينما من الطبيعي أن المرء عندما يحب يحافظ على من يحبه ولا يهمله ويتركه. بالمقابل سوف يحب جارته التي تقدم له الطعام، ويخبر زوجته أنه خانها مع سواها. ألا تحس أن ثمة "عورة والتباس" في سلوكه؟!

□ أنا لا أتبنى سلوكه، ولكنني أطرح سلوك هؤلاء الناس للنقاش. هو حالة موجودة بين البشر، فكثير من الأشياء الجميلة التي يحبها المرء اليوم يخاف أن يكرهها في الغد، فيقوم بإبعادها لتظل حيّة على الدوام. أنا عوتبت من قبل بعض النسوة اللواتي شاهدن الفيلم على هذا النحو، وقد اعتقدن أنني أتبنى سلوك صباح. لقد قلت ورددت إنني لا أتبنى سلوكه وإنما أقدم حالته. صباح هو من يعيش هذه الحالة ولست أنا، فعالمه مؤلف من التناقضات الغريبة، وهو يمزج الأشياء الساخرة بالواقعية، لأنه يفهم الحياة بهذه الطريقة، وليس شرطاً أن نقلده ونحاكيه. أنا شخصياً كعبد اللطيف عبد الحميد لا يمكنني أن أقوم بأفعاله.

● لماذا كان يتوجب على ابنته أن تتدخل وتوقف رقص أمها (مي سكاف)؟ صحيح أنه رقص واقعي، ولكنه في جانب منه يقيم في مخيلته؟

□ هي أوقفته لأنها كانت تشهد فضيحة، فالجيران كانوا على الشرفات المقابلة يراقبون المشهد، ويتلصصون على أمها، فيما بدا لهم أنه رقص واقعي تقوم به امرأة.

● هذا ما هو مقيم في الواقع، فلماذا لم يعمل خياله الجامح في القصة ليستعيض عنه بدل هذا القطع؟

□ لقد استعاض عنه لاحقاً برقصته هو.

● ناجي جبر هو بطل مخيلته الأساسي الذي يجيء بالبطيخة الضخمة. ما الذي كان ممكناً له أن يقوم به في عالم صباح الواقعي؟

□ لقد أعيد مونتاج الفيلم بعد أن قدمته في مهرجان دمشق. التغيير الذي يدعون إليه على وقع مارش حماسي هو سلمه إياه في اللحظة الأخيرة. لقد أحسست أنه من الأفضل أن تبقى الأمور بهذه الطريقة.

● في الحديث عن الثورة التي ينقصها المارش الحماسي ألا تعتبر ذلك نوعاً من الإقحام المباشر في السياسة وتشعباتها الجافة خاصة وأنك اشتغلت كثيراً على الفانتازيا؟!

□ قمة الفانتازيا أن تشعر بأن ثورتك بالكامل قائمة على المارش الحماسي الذي إن لم يكن موجوداً، فمن الممكن ألا تنجح ثورتك.

● رقص النساء الثلاثة على قبره هل هو نتاج مخيلته وأنه هو من قام باستدعائهن في هذه اللحظة؟

□ هو مزيج من الواقع والخيال. كان عليه أن يقوم بذلك، لتظهر حياته التي تشكلت منهن.. فواحدة تملك الموسيقا، وواحدة تملك آلة التسجيل، وواحدة كانت تمنحه الورق الذي كانت تعتبره تافهاً إن لم يُكتب عليه أشياء جميلة.

● كيف عملت على مشهد البطيخة الضخمة، وهل كنت راضياً عنها بالشكل الذي ظهرت عليه في الفيلم؟!

□ لقد أثارت هذه البطيخة الذعر والرعب في دمشق عندما نقلناها إلى ساحة معرض دمشق الدولي لكثرة ما هي معمولة بدقة شديدة، وكنت أستغرب أسئلة الناس لي عما إذا كانت بطيخة حقيقية، وكنت أبتسم وأتساءل أمامهم ما إذا كان معقولاً أن يكون هناك بطيخة بهذا الحجم المخيف.. ارتفاع من ستة أمتار وعرض من ثلاثة. أي هرمون مسؤول عن نمو هكذا بطيخة؟!!

● لا أعرف لماذا يساورني الإحساس بأن (صعود المطر) هو الأقرب من بين أفلامك كلها إلى سينما المؤلف؟

□ من الصعب الإجابة على مثل هذا السؤال لأنني لا أعرف ماهيته بالضبط، وعلى أي شيء بنيته. أنا مؤلف كل أعمالي وهذا صحيح مائة بالمائة.

● ربما لأن بطلك كاتب ومؤلف؟

□ لا أعرف، ولكن أنا كتبت أفلامي كلها بنفس الحميمية ونفس الوجع.

● ناجي جبر هو صورة صباح، خياله الذي يريد أن ينتقد النظام الاجتماعي القائم من خلاله، لماذا يذهب صباح موارية إلى النقد؟ هل هذا جزء من انهزاميته في أن يستعير البطل المتخيل؟ هل ثمة شيء له علاقة بخصائه السياسي والاجتماعي؟

□ هذه واحدة من تناقضاته المريعة تتجلى في ذهابه إلى أبطاله.

● هو لا يستطيع أن يتخذ موقفاً مباشراً، بل يستدعي بطلاً على الورق؟.

□ ربما هذه هي صورة المثقف المهزوم التائه بين رؤيته للواقع، وما يختزنه من صور له.

● لم تظهر لنا أسباب عجز صباح الحقيقية. صحيح أنه عاجز اجتماعياً واقتصادياً ولا يستطيع مواجهة أعباء الحياة.. ولكن هو في الواقع وعبر الكتابة والخيال لا يضارعه أحد؟!

□ قليلون هم من يعيشون من وراء نتاجاتهم الأدبية في عالمنا العربي بغض النظر عن مخيلة أي منهم. أنا أعتقد إن أهل الفكر في بلادنا هم أفقر الناس، حتى أن الفقر يورث فقراً في الخيال أيضاً.

● ولكن صباح ليس كذلك؟

□ صباح ليس قاعدة على أية حال.

● هل يمكن للشخصية المتخيلة أن تتمرد على صاحبها؟

□ يمكنها أن تخون خيال صاحبها أحياناً؟

● الزوج الذي يجد هوية صباح في بيته ويجيء ليصفعه ويذهب. هو لا يسأل لماذا الهوية موجودة هناك. سلوكه كان غريباً، فمن الواضح أنه يعيش في عالم آخر. شخصية الزوج هل هي جزء من مكونات صباح النفسية والغرائبية.. هل يمكننا اعتبارها كذلك؟

□ ثمة شيء يشبهه، ولك أن تلاحظ إن صباح كان يسألها دائماً باللغة العربية الفصحى ما إذا كان السيد خلدون موجوداً. نعم يمكننا بمعنى من المعاني أن نعتبره كذلك..!!

نســيم الــروح ...
دار الرغبات المنقوصة

● أبطــال فيلمــك في (نـسيم الــروح) منقوصـي الرغبــات، أو أصــحاب رغبــات مقموعة. سامر (بسام كوسا) ما إن يرغب بأن يتفوه ببعض الكلمات عن بليغ حمدي حتى يُطلب إليه أن يقوم بشيء. يريد أن يتلفظ باسمه أمام بائعة الورد، فتجـيء حادثة دهـس الولـد. لا تكتمـل الرغبـات، ودائمـاً تتعطـل في المنتـصف.. لماذا؟

□ لطالما أحسست أن حياتنا تمضي بهذه الطريقة.. دائمـاً تجـيء رغباتنـا ناقـصة ومبتورة. وتتخللها منغصات من كل نوع لا تترك لك حرية الوصول إلى الأشياء التـي تريـدها وترغـب بهـا. وأنـا شخـصياً يلازمنـي هـذا الإحـساس منـذ زمـن للأسف الشديد، ثمة إعاقة في مكان ما.

● ألا يؤثر هذا الإحساس في فيلمك على "نضوجه" الدرامي، أم أنـه هـو الـدراما نفسها؟

□ أنا برأيي أنه الدراما نفسها. هـذا النـوع مـن الـدراما القـائم على الأشياء التـي تقترحهـا في سـياق المعالجـة الفيلميـة. الإعاقـة في مكـان مـا، فـالفيلم نفسـه لـم تكتمل حكايته وظلت مفتوحة. هذا شكل من أشكال الدراما.

● مـا الـذي كنـت تريـده مـن حـالتي سـامر ومـريم؟ هـل يمكـن لنـا أن نلتقيهمـا في حياتنا اليومية كما هما في الفيلم؟

□ كثر جـداً مـن هـم في حـالتي سـامر ومـريم. والتحيـة التـي وجهتهـا المـرأة للفيلم دليل كبير على ذلك. وأنا أعتقد أن هكذا تحية تؤكد بأن هؤلاء الناس هم معنا دائماً. وأنا لم أفعل شيئاً سوى التغلغل في رؤوس هؤلاء الناس، كي أطلعهم على

مشاكلهم، فكم كبير من النساء تزوج من دون أن يعرف معنى الحب في حياته. ثمة سؤال متعلق بهذا الأمر في الفيلم.

● هل الفيلم لحظة أنثوية بامتياز؟

□ ليس لحظة أنثوية فقط. هذه لحظة إنسانية تخص البشر كلهم. ثمة هذا التوهج الذي اسمه الحب، والذي يحترق في مكان ما، وهذا البرود الذي نعيشه في مكان ما أيضاً، وثمة الخير الذي نقدمه للبشر. هو حالة إنسانية لا تخص المرأة فقط، وإنما تخص البشر أجمعين.

● البقّال أبو صلاح كان بمثابة من يتلقى ردات الفعل دائماً.. لم يكن مشاركاً فيها. لماذا أبقيت عليه هكذا حتى نهاية الفيلم، فعندما يصاب سامر بعيار ناري يقف جامداً. هل كان يريد لصديقه أن ينهي حياته بالعذوبة التي بدأ بها؟ ما هو المغزى من وجود أبو صلاح؟!

□ أبو صلاح صديق يومي وحميمي لسامر مع اختلاف المفاهيم والنظرة إلى العالم والأشياء. هو رجل متعاطف مع صديقه وهو لم يكن حيادياً، فلطالما حاول أن ينهي المشكلة، فيما أصر سامر على الولوغ فيها موضحاً له إن هذه المشكلة لن تنتهي إلا بموته. ففي مشهد "الأحذية النسائية" يقول له فيه إن الشيء الوحيد الذي سينسيه إياها هو الموت فقط.

● هذا المشهد ألا يخفي فعلاً فيتيشياً مفاده أن المرء العاشق يستمتع بأشياء تخص المرأة، بدل الاستمتاع بالمرأة نفسها؟

□ أنا أفهم الحكاية بشكل معكوس تماماً. هو ضحى بها، وهي قد أصبحت محرمة بالنسبة إليه، ونحن لم نشهد طيلة الفيلم على ملامسة جسدية بينهما، لكن قوة العلاقة الروحية بينهما هي المعادل لكل هذه الأشياء التي تذكره بها.

● هي في سلوكها تجاهه حاولت أن تغويه.. طريقة تسريحة شعرها.. الكندرة الحمراء.. فهي عندما تخلعها من قدمها تتحسسها بطريقة توحي بذلك. سامر هو من كان يصدها، وحتى عندما تأتيه إلى السرير وهو مبلل بالماء،

نجده تحول إلى طفل وتذرع برائحة العطر ليبعدها عنه.. ويظل يراقبها عبر سلوكه الفيتيشي ؟!!!

□ هذا كلام صحيح إلى حد ما، ولكن تأكد في ذات الوقت له إنهما لا يمكن أن يكونا لبعضهما البعض، حتى لو كانا معاً. لقد عاتبته، وهربت منه وهو رجع إلى الوزارة، كي تحيطه بوابل من الأسئلة، فيما تجتاحها حمى القلق والتوتر، أو سمّه كما شئت، رغبة جسدية تتلخص بلحظة خلعها "الكندرة" وهي في قمة توترها من دون أن يسألها إلا عن عطرها وهي تمشي وما إذا كان جديداً، وهو بذلك إنما أعاد المسألة برمتها إلى نقطة الصفر. فهي عندما سألته ما إذا كان قد أعجبه، فإن إجابته بالنفي تؤكد إن ضربه "بالكندرة" إنما يخفي نوعاً من العتاب الذي تشعر به اتجاهه.

● هنا جاء أبو صلاح ليؤكد على أن العطر جميل...!!

□ أبو صلاح كان يريد مساعدة صديقه ليخرجه من الحالة التي وصل إليها، عبر محاولات إضحاكه طالباً منه في نفس الوقت نسيانها، لأن قلبه هو بدأ يوجعه.

● لماذا يجب أن يتأخر كأس الشاي بين هذين الصديقين، حتى أنهما لم يشرباه طوال الفيلم، دائماً ثمة شيء له علاقة بالرغبات المنقوصة؟!

□ ها قد رجعنا للرغبات المنقوصة التي تحدثنا عنها في البدايات. سامر هو شخص لكل الناس، ولأنه كذلك، فدائماً سيكون هناك أشياء لا تكتمل. بوسعي أن أؤكد أن هذه الرغبات المنقوصة تركت نوعاً من الحسرة عند المتلقي، إذ لم يكن شاهداً على حسوهما كأس الشاي المنتظر طوال فترة الفيلم.

● أعطيت لأبطالك صفات (ربما) غير آدمية قليلاً.حولتهم إلى ملائكة . ما المسكوت عنه في سلوكنا اليومي حتى تستحضره بصيغة هؤلاء البشر؟

□ أنا عندما قدمت الفيلم، إنما أردت أن أقول كم تغيرت حياتنا لدرجة أننا لم نعد نعرف أسماء جيراننا الذين يقيمون قبالتنا. لقد تغيرت علاقاتنا لأسباب اجتماعية وأخرى اقتصادية، وربما لأسباب لها علاقة بوتيرة الحياة نفسها. صحيح أننا لم نعد نأكل من طعام بعضنا البعض، ولكن لنتعرف على أسمائنا،

ونصافح بعضنا على الأقل. لقد اكتشفت بعد عرض الفيلم إن كثيرين من الذين كتبوا حول الفيلم قالوا بما يشبه الاعترافات إنهم لم يكونوا على دراية بأسماء جيرانهم، وبالتالي فإن هذا الكمُ الكبير من الخير الذي حكيت عنه أنت أعرفه أنا في أناس كثيرين يشبهون سامر، وهم مكرسون من أجل خدمة الآخرين، وكل ما فعلته في فيلمي هو أنني قمت بزيادة هذه الجرعة من الخير الموجودة في هذا الشخص كي أبين الإفراط الذي نعيشه في عدم معرفة الآخر والإحساس به، وهو يمكن له أن يكون قبالتك في السكن وأنت لا تعرف ما هي مشكلته أو اسمه إلا في حالة وضعه على الباب الخارجي.

- سامر يحب مريم، وهو يضحي بها من أجل أن يتزوجها يوسف، وهو بدل أن يستمر بالندب على أطلال هذا الحب تحول إلى ملاك. هل استخدم سامر الحب بصيغته هذه لتحسين صورة العالم من حوله على حساب سعادته الشخصية؟!

□ أنا ومن خلال تجاربي الحياتية تعرفت إلى أناس ضحوا بنفس الطريقة التي ضحى فيها سامر، وأنا أعتبر هذه من الفضائل الكبرى التي يمتلكونها، وذلك بعد أن أقروا بعواطف الآخر وحبه. أنا أعرف هكذا أناس كان يمكنهم أن يدمروا أنفسهم في حال معرفتهم بأنهم كانوا سبباً في شقاء أناس آخرين.

- ما الذي شاهده فارس الحلو على شاشة التلفزيون ولم يحسن التعبير عنه قبل أن يفارق الحياة كمداً؟ هل يمكن قبول هذا بوصفه موقفك الشخصي من الشاشة الصغيرة؟!

□ الموقف ليس ضد التلفزيون على الإطلاق.. وبالتالي فإن ما شاهده يظل سراً لن أفصح به أبداً، وهو يفترض أنه شاهد شيئاً مريعاً أتركه لمخيلة المتفرج نفسه.

- ليس فيلماً بورنوغرافياً أو خطبة زعيم سياسي؟!

□ لا.. أبداً.. ليس شيئاً من هذا القبيل. هو شاهد أمراً أصيب إثره بأزمة قلبية.

● ولكن ما الذي يجعل العالم من حوله قطراناً؟

□ تعرف إن أكثر الأشياء هولاً التي لم تجعلني أنام لعدة أيام هي مشاهد الجنود الإسرائيليين وهم يطحنون عظام شاب فلسطيني بالحجارة. أنا عندما أتذكر هذا المشهد الذي بثه التلفزيون الألماني أحس كما لو أنني أقف قبالة المشهد الذي يفترض أن فارس الحلو قد شاهده.

● ليس ثمة أشرار في فيلمك.. حتى يوسف لا يبدو وأنه شرير بما فيه الكفاية، فهو مهزوم ومخذول ويائس ويبدو كما لو أنه يدفع عن نفسه الأذى فقط.!!

□ يمكننا القول إنه يدافع عن حبه بطريقته، وهو قد أحسّ بنفسه عالة على "حبيبته" ومهزوماً أمامها، ولكنه ليس قادراً على التخلي عنها، وفي نفس الوقت هو لا يريد أن يهزم أو أن يعترف بهزيمته.

● لا تقترب من مقولات أخلاقية تبيح وتحرم في فيلمك، وأبقيت على شخصياتك بطريقة تخدم حكايتك إلى النهاية. نحن في المحصلة النهائية أمام قصة حب تعاطيت معها بحذر شديد بحيث إن ما هو معروض علينا يحكي قصة شاب يحب امرأة متزوجة والجميع يعلم بقصته، من الوزير إلى أصغر موظف، من دون أن يخالجهم الإحساس بأن هناك جناية ما؟

□ لقد أردت أن أحفظ طهارة القصة في فيلمي، وإلا فإنه كان سيسقط سقوطاً مريعاً بحسب مفاهيمنا المجتمعية، وعلى الأغلب بحسب مفاهيم مجتمعات أخرى لا تبيح مثل هذه العلاقة. ولكن بالمقابل هناك ألم اشتغلت عليه، وهو الألم الموجود في وجع الروح. هذا الوجع الذي يأبى أن يغادر، وهذه الذاكرة التي لا تنسى تفاصيل هذا الإنسان أو تلك الإنسانة. وأعتقد أن هذه الطهارة التي تعاملت فيها مع شخصيات فيلمي هي من أعطت له هذا السحر الخاص به. ويمكنني القول إنه لو حدثت ملامسة جسدية صغيرة بين سامر ومريم فإن الفيلم كان سيسقط سقوطاً مريعاً. أنا جعلت قصتي متصلة بأوجاع الروح كي أصل إلى مبتغاي في تفسير هذه العلاقة المؤلمة....!!

● ولكننا نشاهد (أحياناً) إن عذاب الجسد قد تغلب على مريم، وهي حاولت أن تغويه في بعض المواضع...!!

□ لم يكن هناك إغواء في حالتها، بقدر بعض الحالات الانفعالية التي يمكن للمرأة أن تمر فيها في مثل هذه الحالات، والتي يمكن أن يفهمها الآخرون على أنها نسق من الإغواء، فهي تقول شيئاً وتفعل شيئاً آخر. هي لم تقم بمحاولة إغوائه بالرغم من كل أناقتها البادية عليها وهي تزوره في بيته، وهي عندما جلست قبالته على السرير نفسه قالت له : "كلما هربنا من بعضنا البعض، فإننا نشاهد بعضنا البعض، وفي النهاية لا أنت لي، ولا أنا لك". هي دائماً كانت تضع علامة مهمة في سياق حديثها إليه "لا أنت لي، ولا أنا لك".

● لماذا بدا دكان أبو صلاح مثل ذريعة لصداقته مع سامر، فالمرة الوحيدة التي يبيع فيها شيئاً يقول فيها للمشتري: "فيما بعد تسدد الثمن"، حتى يبدو الدكان كما لو أنه تحول بالفعل إلى سنترال فقط؟!

□ أي مخلوق في هذه الدنيا لا بد له من رفقة. وهذه الرفقة لا بد أن تولى الأهمية، وهذا ما حدث مع أبو صلاح الذي بدا مفتوناً بإنسانية سامر، ومفتوناً بأسلوبه في الحياة. لقد كان أبو صلاح متعاطفاً معه إلى أبعد الحدود، ومتعاطفاً مع ألم روحه وعذاباته، فهو كان يحس في هذه اللحظات إنه أخوه وأبوه وعمه وخاله وأمه، فهذا الصديق لا أخ ولا أب ولا أم له، وهو مقطوع من شجرة كما يقال، لذلك وجد أبو صلاح نفسه هائماً بصداقة سامر، مثلما سامر هائم بمريم، وذاك هائم بتلك.

● لماذا يتوجب على مريم وسامر أن يستحما من دون خلع ملابسهما.. هل أردت إيصال فكرة معينة خاصة وأن مريم تزوره وهو مبلل ويهجع إلى الفراش، وهي نشاهدها أيضاً تستحم بملابسها في مشهد آخر؟!

□ هذا هو جنون الحب، وأنت كمشاهد لو فكرت فيها عارية، فثمة انقطاع عن الشيء الداخلي الذي فيك سوف يحدث. الاستحمام بالملابس بعكس ما هو شائع هو نوع من الجنون، وبالتالي ليس ثمة إحساس باللباس، ولأن ما هو

مطلوب في هذه الحالة هو إطفاء جذوة الحب الموجودة في داخل كل منهما، فلم يعد هناك من معنى لخلع الملابس، فالتأثير الأقوى سيخضع بالتأكيد للاستحمام بهذه الملابس.

● لماذا كان يتوجب على سامر أن يموت في النهاية. حتى طريقة موته لا توحي بأنه مخلوق بشري.. رصاصة في القلب.. ثم يكمل مكالمته، ويذهب إلى المكان الذي شاهد فيه أباه وأمه.. ويموت هناك.. لماذا؟!

□ لقد أردت في خلاصة هذه الثواني التي تفصله عن الموت أن أثمن تلك الأشياء التي يمكن فيها للمرء أن يقول أشياء لم يستطع قولها في غمار حياته كلها. لقد أردت أن أكثف وأن أشتغل على مبدأ اللا تكثيف في هذه اللحظة، لأغطي المساحة اللازمة بين وصول الرصاصة واختراقها قلب سامر، وبين تلك الثانية المشتهاة التي أريد أن أقول فيها شيئاً مباغتاً. لقد قال كل شيء في هذه الحالة، ولذلك بدا لنا كائناً غير طبيعي.

● ولكن اللحظة جاءت مخالفة لطبيعة عملية القتل ذاتها..!!

□ أعتقد أنه تتوفر للإنسان بضع ثوانٍ يمكنه أن يقول فيها شيئاً قبل أن يموت. لقد أردت للعيار الناري أن يصيبه في مكان يجعله ينزف ببطء شديد ليتمكن من قول كلماته قبل أن يهوي على الأرض وهو يطلب صب الشاي.

● بعد رحيل والدة سامر مع والده.. جاء يطلبها للرحيل النهائي وقال لها أن ترضعه بقدر ما فيها. هنا نبدو كما لو أننا أمام فعل جنسي كموني مصدره غيرة الأب من الابن؟!

□ لا أوافقك التفسير. بالتأكيد لا يبدو الأمر كذلك. هو فرح بابنه في لحظة غير عادية، هي لحظة نموه وانطلاقه في عالم يغص بالصور والانفعالات، ونشوة الأب تتعدى هذا التفسير، أما إذا وصل هذا الفعل بهذه الصورة إلى البعض فهذا ما لم أقصده البتة، وخاصة ما إذا كان يتعلق بدوافع جنسية مبيتة. ثمة حميمية تتعلق بهذه اللحظة الإنسانية، وبذاكرة هذا الطفل الذي قيض له أن يرضع من ثدي أمه كل حليب الدنيا قبل أن تفارقه للأبد، فيما يجيء الأب من

العالم الآخر ليراقبه ويراقب الأم وهو ميت من وجهة نظر هذا الطفل الذي نشأ على ذاكرة من هذا النوع، ربما كانت اختراعاً متخيلاً من قبله أو مجرد أحلام راودته كثيراً وهو طفل.

● ربما هي أقرب إلى رؤى منها إلى أحلام؟!

□ نعم.. هي رؤى وأحاسيس قريبة من أحلام اليقظة. سامر الذي فقد أمه تحدث لديه متغيرات عاطفية ورؤيوية كبيرة. ويمكنني أن أقص عليك حادثة استفدت منها في (نسيم الروح). لقد ماتت قريبة لي وبينما كانت تدفن، أنا كنت مع ابنتها التي لا تعرف شيئاً عن مصير أمها. لقد حاولت في هذه اللحظات المحزنة أن أظل إلى جانب هذه الطفلة، لأنها لو علمت بأن أمها إنما تدفن الآن، فمن المؤكد أنه ستحدث أشياء لا يمكن أن نتكهن بها. وفيما كنت أقوم بإلهائها بمواضيع لا علاقة لها بموت أمها، كانت تصر وتؤكد أمامي على أنه ثمة حدث جلل قد أصاب أمها. هذا الإحساس غريب من نوعه، وهذا التواصل الروحي بين البشر، إنما ينطبق في جزء كبير منه على بطلي أنا، لأنه يعظم المخيلة الإنسانية في حبه وعشقه للخير بهذه الطريقة التي يظهر عليها.

● في هذا الفيلم توفر ذلك الشرط الرومنسي لكل أبطاله تقريباً.. إعجاب سامر ببليغ حمدي درجة ذهاب للتعزية به في بلاده. ألا تعتقد أن هذا الشرط خلق هنا شخصية إشكالية منه تتعدى هذا (السرحان) الظاهري الذي يبدو عليه؟!

□ على العكس.. أنا أعتبر ذلك متمماً لشخصيته بالكامل. وهذا الرجل كما قدمته ليس عنده حدود للأشياء التي يقوم بها وتلتصق به، فهو عندما أحب مبدعاً اسمه بليغ حمدي، ظلت تناوشه الرغبة بأن يتعرف إليه، وإلى شغفه بالموسيقا، والطريقة التي يكتب فيها ألحانه حتى جاء خبر وفاته الذي اختصر في هذه اللحظة كل المسافات وجعله يطير إلى القاهرة من دون أن يعرف مسبقاً مع من سيحكي، ولمن سيقدم العزاء، لذلك نجده يذهب ويقف على نهر النيل ويعزي أهل مصر.

● هل هو إعجابك الشخصي ببليغ حمدي؟

□ لا شك إنه إعجابي الشخصي ببليغ حمدي. وأنا في هذا الفيلم أردت أيضاً أن أوجه التحية لروح هذا المبدع الكبير الذي يستحق منا جميعاً أن نقف في صفه من أجل إنصافه إن صح التعبير، فأنا على قناعة تامة أن بليغ حمدي ظلم في حياته، ويمكنني القول إن أثر (نسيم الروح) على أشقائنا المصريين ربما دفع باتجاه إنصافه أيضاً في مصر نفسها، وأنا سررت كثيراً لذلك، وخاصة أنهم صكوا عملة نقدية تحمل صورته. أنا أشعر أنني أنصفته ومصر أنصفته أيضاً لأنه يستحق التقدير والعرفان.

● كان هناك أغنيات أخرى في الفيلم لملحنين آخرين، ولكن باعتقادي أنه من دون بليغ حمدي فإن (نسيم الروح) كان سيتأثر في بعده العاطفي من دون أن يكون هناك تفسير لذلك؟!

□ ليس بوسعي الآن أن أجيبك على هذا السؤال، فأنا على سبيل المثال أعشق رياض السنباطي وزكريا أحمد ومحمد القصبجي، وبالتالي فإنه كان من الممكن أن يكون هناك شيء آخر أستعيض به عن أي شيء، ولكن إحساسي في تلك اللحظات التي عملت فيها على "الرغبات المنقوصة" قادني باتجاه بليغ حمدي، كأن الموسيقى التي كتبها خصيصاً للسيدة أم كلثوم كانت تتناوب على هذا الشخص الذي يحاول الاتصال فيما يبدو الخط مشغولاً والسيارة تمضي. نعم كان بليغ حمدي منذ اللحظة الأولى وحتى اللحظة الأخيرة.

● لم نعرف شيئاً عن يوسف بالرغم من أن مساحة دوره في الفيلم كبيرة نسبياً.. ذلك الزوج المخدوع الذي لا يقوى على الوقوف في وجه مريم.. لماذا اخترته على هذه الصورة؟

□ يوسف موظف بسيط في التموين، وهو شخص مهزوم، ولكنه لا يريد الاعتراف بذلك. هذه هي الطريقة التي تعاملت فيها معه من البداية، فهو كان يريد أن يشنق نفسه من أجل مريم، وهي تقوم بإنقاذه من أجل أن تتزوج به. هي في الواقع تنقذ شخصاً كي لا يقتل نفسه، وفي النهاية يقتل من تحب هي، وهي بزواجها منه أصلاً قتلت نفسها وليس سامر هو من يقتل فقط.

● ألا تعتقد أن بائعة الورد ريم ظلمت قليلاً.. رومنسيتها ظلمت، وهي بدل أن تتحول إلى معادل لوجود مريم في الفيلم ، إذ يكفي أن تنزع حرف الميم حتى يصبح خاصتها، وظلت تعيش على وقع قدوم سامر أو حتى على عدم قدومه؟

□ لا أريد أن أتحدث عما إذا كانت قد ظلمت أم لا.. ولكنني أعتقد أن الحيز الذي قدمت فيه هذه الشخصية كان كافياً برأيي.

● لماذا؟

□ لأن سامر موجود في حياتها وهو يحاول أن يهرب من الشيء الذي كان يجتاحه في حالته مع مريم، ولكنه لا يصل إلى النهاية، وبالتالي هو قد اعترف لها بأنه أعطى باقة الورد لواحدة أجمل منها، مع أن القصة بحذافيرها لا تكمن بالنسبة إليه هنا، فهو وإن كان يسعى إلى الخلاص ويتوق إليه، فإنه لا يصل إلى مبتغاه، لأن روحه ليست هنا. صحيح أنه أعجب بها بطريقة من الطرق وهي قد أعجبت به أيضاً، ودائماً عندما كان يقترب من البوح كان هناك شيء يجعله يفرمل ويوقفه عند التخوم. لقد جاء عندها وراح ومات ولم تعرف اسمه ولا عمله، وظلت صورته وخياله في ذاكرتها، ونسمة الهواء التي هبت فوق دمشق في لحظة ضبابية إنما جاءت لتوحي لها بإحساس غامض لا تدري كنهه، ولكنه يحمل إليها شعوراً بأن شيئاً ألمّ به، ولكنها لا تعرف مكاناً له، وأنا أعتقد جازماً أن الوجع يكمن في نهاية الفيلم.

● قلت لي في حوار جانبي ذات مرة إن الفيلم بدأ في مقهى الهافانا الدمشقي.. ماذا عن هذا الرجل المجهول الذي أعطيته حبتي "سيتامول" وأوحى لك بالقصة كلها؟!

□ في الحقيقة كنت قد شاهدت حلماً، وهذا الحلم قد أثّر فيّ كثيراً، وأنا لم يكن يدور في ذهني أنني سأكتب شيئاً له علاقة بـ(نسيم الروح) بالقدر الذي كانت تدور في ذهني موضوعات أخرى، كنت أقوم بكتابتها بين الفينة والأخرى بطريقة فيها الكثير من المزاح والهزل. كانت مجرد مسودات أفكار، وأنا بتأثير هذا الحلم الذي ظل يراودني بأشكال مختلفة على مدى أسبوع كتبت.

● ما هو هذا الحلم؟

□ هو مشهد جميل ومؤثر، أكون فيه مستلقياً على حافة وادٍ يغطيه الضباب الأبيض، وفجأة يتراءى لي فم امرأة مغطى بطبقة من أحمر الشفاه والفم يقبلني. ولم تظهر ملامح المرأة واضحة وهذا ما جعلني أتساءل طوال هذا الحلم عن صاحبة هذا الفم. يمكنني القول الآن إن هذه المرأة المجهولة تجسدت في شخصية بائعة الورد.

● حتى هذه اللحظة لم تخبرني عن رجل الـ "سيتامول" المجهول؟!

□ وأنا أعيش تحت تأثير هذا الحلم الشفيف دخل هذا الرجل إلى مقهى الهافانا وقد بدا عليه التعب، ولقد أدركت منذ اللحظة الأولى أنه يعاني صداعاً شديداً، مما اضطرني إلى سؤاله عن حاله. وهو بطبيعة الحال أصيب بالدهشة وسألني كيف عرفت بصداعه، وأجبته من فوري بأن مظهره الخارجي يدلل على ذلك، وناولته حبتي "سيتامول" وعندما تحسنت حاله، طلب مجالستي، وأخذ يشكرني طوال الوقت. يمكن القول إننا عرجنا بأحاديثنا على مواضيع شتى، وكأننا نعرف بعضنا البعض منذ زمن طويل. وبعد أن خرج استولت عليّ حالة نفسية أخذت تنوس ما بين الحلم، وبين وقوفي على حالة هذا الرجل الغامض الذي دخل المقهى، وأنا عرفت لتوي أن رأسه تؤلمه لمجرد النظر إليه، وكيف أنني داويته بحبتي "سيتامول" سحريتين. ولا أعرف ما إذا كانت الحكاية برمتها تريد حبتين أم لا؟ ولكنني أثق تماماً إن هذا النوسان الذي عشته بين الحالتين فجّر النسيم في الروح...!!

● حكيت عن صاحبة الشفتين.. أنها ربما تكون بائعة الورد... ومن الواضح أن لها تأثير كبير عليك. هل كان سامر يرفضها رفضاً غير واعٍ عندما كان يطلب إلى أبي صلاح تحويل دكانه إلى محل لبيع الورود.. ربما من أجل أن يتوقف عن الذهاب إليها بحجة شراء باقات الورد؟

□ يبدو لي أن هناك شيء من هذا القبيل، فهو مخلص لمريم، ولهذا يريد تحويل دكان أبو صلاح إلى محل لبيع الورود، فقد أحس في مكان ما بأنه لا يريد الذهاب إليها. لقد عبر بالورود عن طريقة تفكير تقربه من مريم وتبعده عن ريم.

"ميم" مالك الحزين

في أفلام عبد اللطيف عبد الحميد تصل الرسائل إلى أصحابها في الوقت المناسب، حتى وإن بدت غير مكتملة كما هو حالها في فيلم (نسيم الروح)، إلا أنها تصل، لأن أصحابها وإن كانوا مقموعين، فهم بوسعهم أن يغيروا هذه الرسائل لتعبر عن حالة مبتورة نعيشها نحن كمتفرجين في المنتصف أو على الحواف أحياناً.

مشكلة سامر في الفيلم أنه يريد أن يكون (مالك الحزين) الذي يطوي جناحيه على الألم من أجل أن يعتصره نقطة نقطة كي ينعم الآخرون بالأحلام والدفء الذي يتدحرج على مرأى منه في اتصال هاتفي غير واقعي يحدد مصيره لاحقاً.

سامر يستقبل أيضاً رسائلنا إليه، فنحن لا نريد له الموت على القمة، لأن الصوت البليغ بوسعه أن يهددنا بالإندثار، من أجل أن نصبح مادة ذرائعية للرغبات المنقوصة التي يقوم عليها الفيلم، فمنذ حلم مريم بيوسف الذي يمضي نحوها بكامل رهافته ويده على قلبه، فيما هو ينصت إلى وجيف قلبها بما يشبه السحر أو النوم في "خبطة العجّالة". – تلك النومة التي تختصر الحياة كلها إلى صراع قاسٍ مؤلم ومفجر للرأس والأحلام القاسية إذ لم يكن ممكناً لمريم أن تكمل دورتها الطبيعية في الفيلم من دون أن يكون هناك ريم أخرى مضارعة لوجودها.

من هي ريم؟

ليست هي بائعة الورد بطبيعة الحال. هكذا تقول الأنساق الدلالية للحالة الأخرى، ولكن من دون شرعنة لحرف الميم الذي يصبح هنا مفتاحاً للأحلام كلها. ريم صاحبة الشفتين التي صنعت من غموضها مستقبل الفيلم، ولبطليه سامر

ومـريم ضـرورة أن يتفرغـا لمشاعرهما مـن أجـل أن يطيـرا كـل الرسـائل التـي بحوزتهمـا باتجـاه واحـد، هـو الاتجـاه الـذي يصل إلينـا علـى مـرأى مـن الجميـع، فـالحرف الـذي يطيـر مـن صـاحبته هـو نـوع مـن البراعـة اليقظـة التـي ترسـم لصاحبيها موسيقا الأغنية من أجل الفرجة والقتل، لأن سامر نفسه سوف يرسم مصيره بيده بعد أن استيقظ على شخيب الدم في عروقه وعروق محبوبته. بهذا المعنى، فإن (نسيم الروح)، هو النسيم الذي سيهب على أعراف دمشق في لحظة غموض استثنائية سوف تتشكل منها رغبات منقوصة لكل الأبطال الذين سنتعرف إليهم، لأن من يموت على مرأى منا ليس سامر، بل نحن أصحاب الوجع الذي سيخلفه هو فينا، وهو من سيرسم مصائرنا بموته، لأننا سنفتقد من بعده إلى شهوة التعارف فيما بيننا، وسوف نجهل أسماء بعضنا البعض، كأن الفيلم في ذلك ينقض على أسطورة (الميم)، ليقول إن أسماءنا تتآكل أمامنا. أسماؤنا غير كاملة، والإدعاء لجهة تقويمها سيظل غامضاً وغير واضح الأصول مثل بائعة الورد تماماً...!!

وليست مشكلة هذه البائعة هنا أنها فقدت حرفاً من اسمها كان يمكنها من خلاله أن تحتل مكانة مريم وليس مكانها، فالمشكلة ليست ثأراً فردياً تدور أحداثه في خيمة دمشقية. لا.. ليس الأمر كذلك، فعبد اللطيف عبد الحميد إنما يرسل رسالته بدوره ليقول لنا فيها أن نحذر من ذوبان أسمائنا وقلوبنا، ومن يذوب اسمه أمامه يصبح غريباً عن المكان الذي يولد فيه ويحب فيه من أجل أن يقتل فيه. صاحبة الاسم المنقوش هي رغبة منقوصة أيضاً كتب لها أن تحب شخصاً لا يكتمل أمامها، ولا يجب له أن يكتمل، لأنه إن فعل ذلك، فسوف تضيع لحظة البهاء الكلي التي سيتمتع بها أهل النسيم إن هبّ على الروح من مصادره العليا.

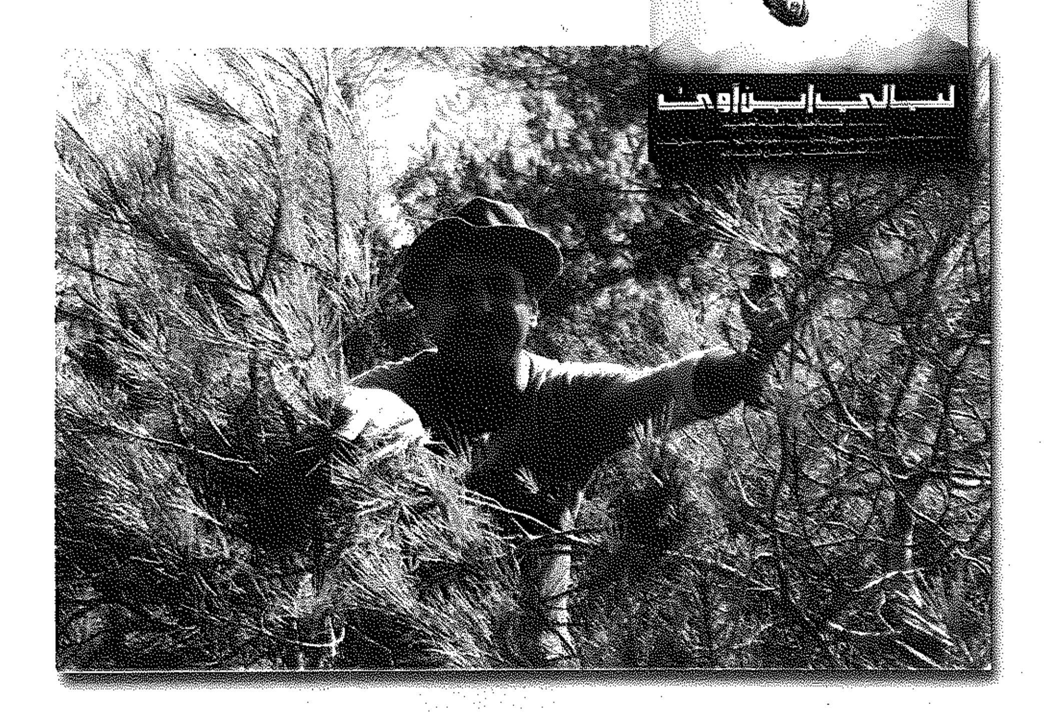
وإن اعتاد عبد اللطيف عبد الحميد على تطيير الرسائل في أفلامه كلها، سواء أجاءت كاملة كما في (صعود المطر) أو شفهية كما في (رسائل شفهية)، أو عبر إشارات متقطعة كما هو حالها في (ليالي ابن آوى)، فإنها هنا لا يجب أن تغرق في واحدة من هذه الحالات، فهي لا تكتمل مثل رغبات أبطالها، لأنه قدر لهم

ألا يكتملوا في عشقهم، فمن يحب ويعشق يجب أن يقوم بذلك من دون أن يهنأ بفعله هذا، ومن لا يهنأ بحبه يهب عليه النسيم بفيض الروح، لأن آلام الحب الكامنة في طريقة سامر هي آلام الجوى واللظى، وأصحابه يجب أن يتقلبوا على جمر التأوهات مثل كل (مالك حزين) يتيم الأبوين، أضاع اسمه ومات في سبيل أن يعرفه.

وما يحدث مع سامر في متاهة الروح هو رسالة عبد اللطيف إليه عن (النوسان المؤقت) بين حلمين فاردين : حلم صاحبة الشفتين، وحلم رجل الـ "سيتامول"، وفي الحالتين وقع المخرج على غموضين هما سبب ولادة هذا الفيلم في دار يمكن إطلاق الاسم عليها كاملاً من دون خوف أو ترقب أو حذر، من أجل التعبير عن حالة كمونية في رغبات تحكمها البراءة الإنسانية كي يشتعل الحب، وإذا ما أردنا إضطراماً في المشاعر، فإنه لا يجب أن يصل كاملاً إلى أصحابه، فهكذا تفترض مصائر العاشق الذي يسير إلى حتفه بيده، ومعه آلام الآخرين الذين قرر في موته أن يهب إلى مساعدتهم، فهو مصمم على ثورة الخير، وسامر هو من يمكنه أن يثور ويسامر الآخرين باسمه وبأفعاله.. وبموته أيضاً، ولهذا توجب عليه أن يموت غيلة كي تستمر حفلة السمر من بعده. هذا هو مصير البطل بعينه، وإن تغيرت الخطوط والألوان من حوله، لكن بوسعه دائماً أن يرسم خطاً واحداً في الرمال.. وهذا ما عناه عبد اللطيف عندما اخترع (النوسان) بين حلمين في مقهى الهافانا الدمشقي، فهناك ولدت ريم، وولدت وردتها، وهناك انطوى صاحبه على حبتين سحريتين لا ثالث لهما.. وهكذا ولد سامر، وهكذا مات، وهذه هي الرغبة المنقوصة التي تشكلت منها حياته القصيرة، إذا ما قيست بعمر الوردة التي طالما حبا بها خياله المجنح...!!

لقطات من فيلم

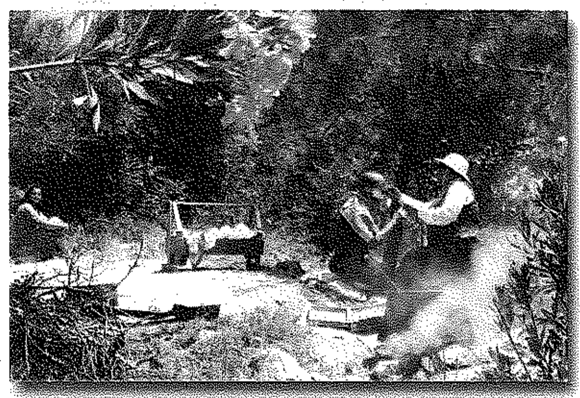
«ليالي ابن آوى»





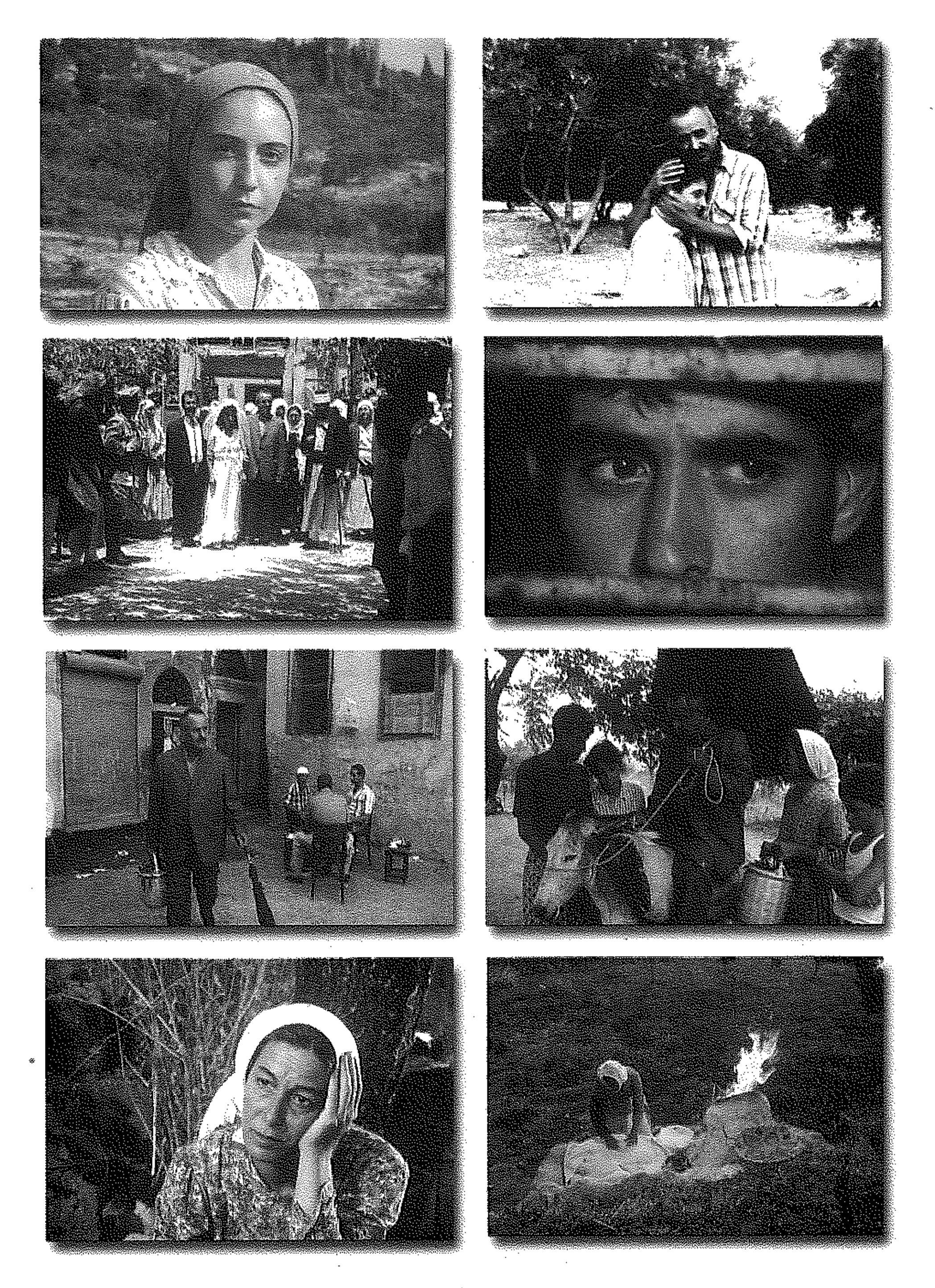








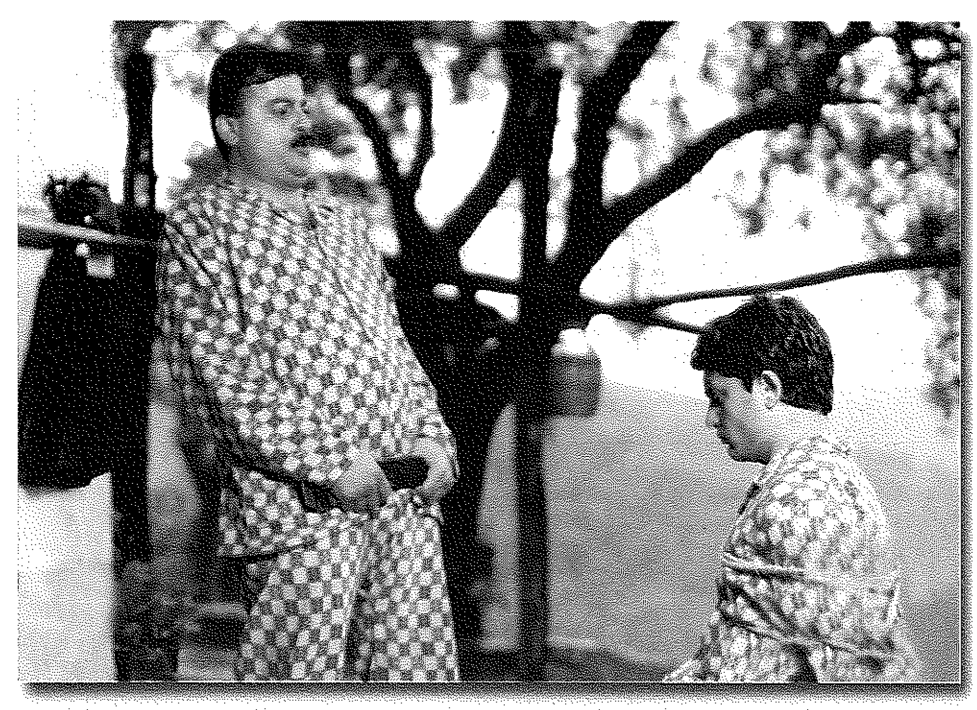






لقطات من فيلم : «رسـائل شـفهية»

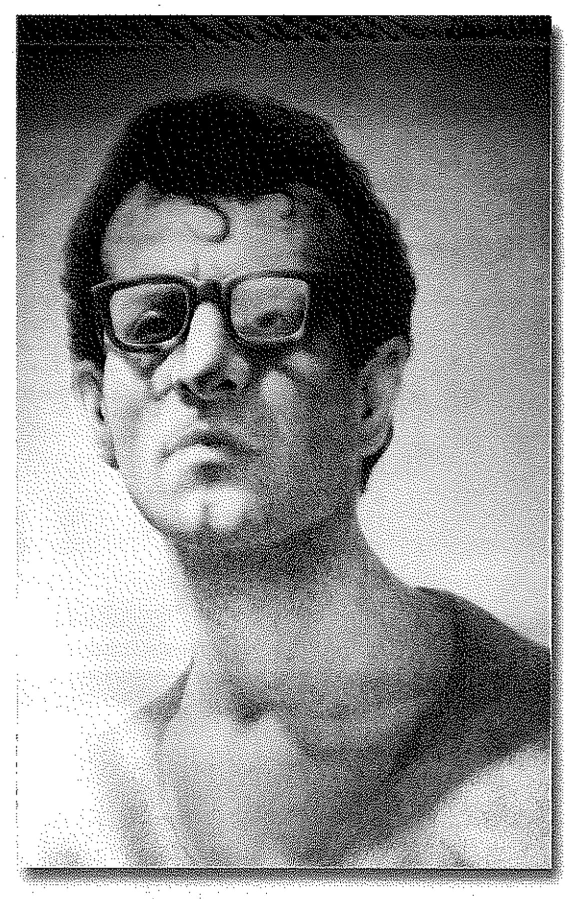








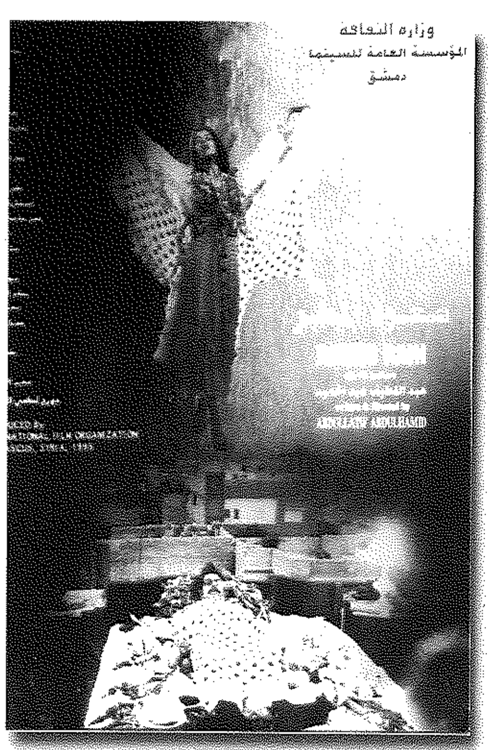


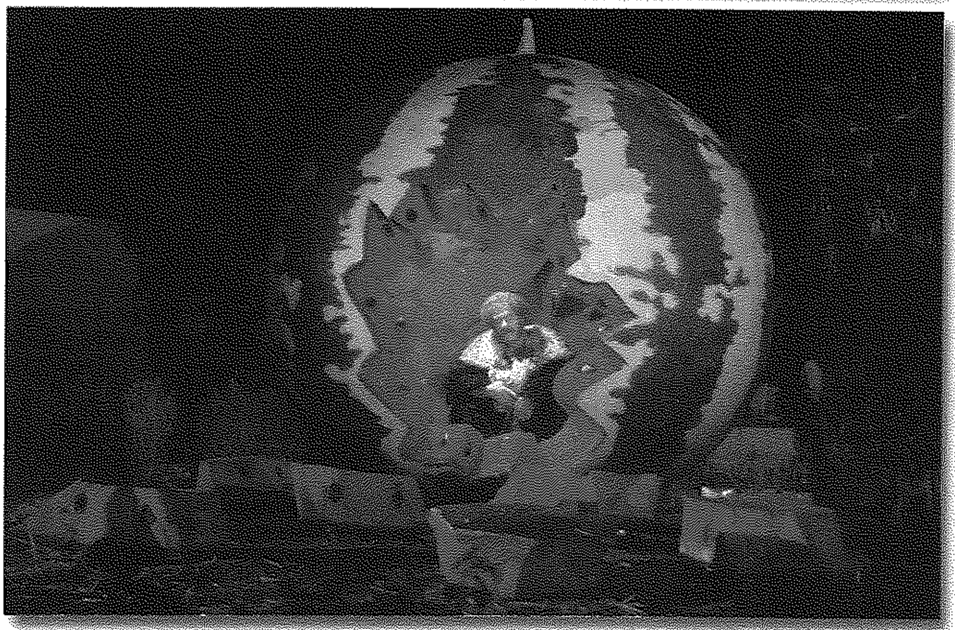




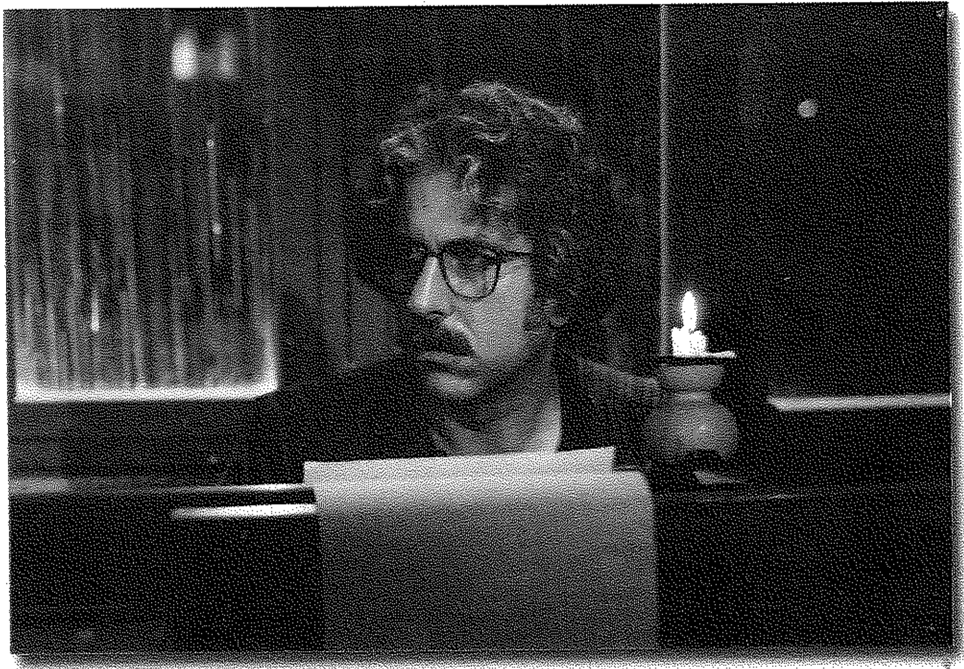
لقطات من فيلم

«صعود المطر»

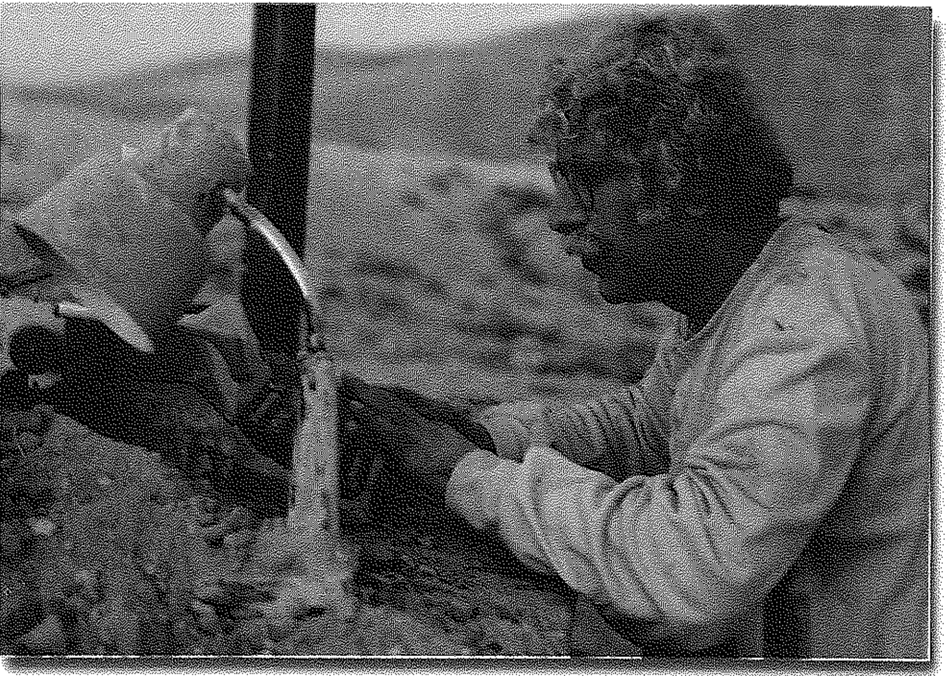














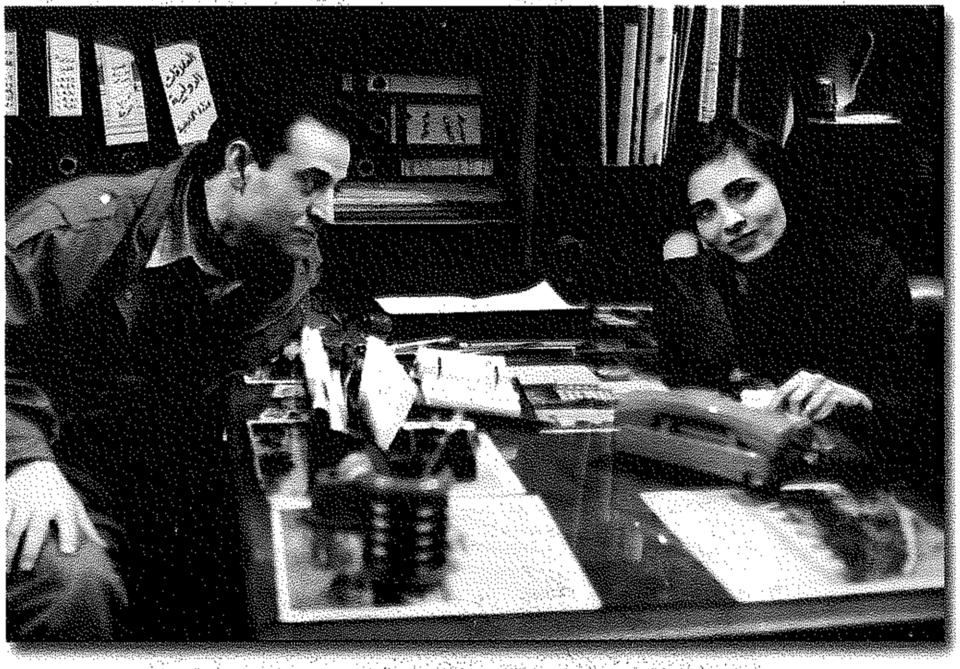


لقطات من فيلم : «النسيم الروح»





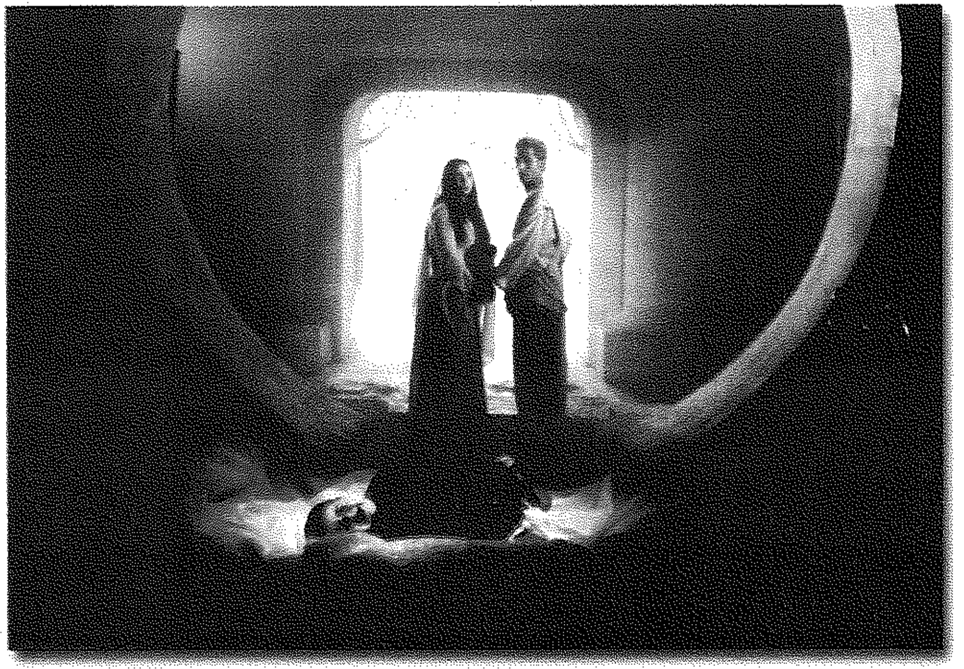












قمـــران وزيتـونـــة :
العنف الأنثوي الكامن في النفوس الحائرة

● عادل على الشجرة يتابع بعض الطيور في السماء ويمص إصبعه. لماذا بدأت قصة (قمران وزيتونة) بفعل الاستقصاء الجنسي هذا؟

□ أعتقد أن دراما الفيلم بالكامل تكمن في هذا المكان بكل مواصفاته الطبيعية القاسية، وهو من يتيح لنا بالتالي إمكان تسلم مفاتيح شخصيات الفيلم، فهنا تكمن اللازمة على مسار الفيلم، وهنا تكمن النهاية أيضاً بسبب هذه العادة اللئيمة التي تكمن في مص الإصبع.

● عندما تنزله أمه عن الشجرة تضربه بعنف، وهذا يسمى عند فرويد بالكف العصابي، (وهو الكف الكامل أو الجزئي لدافع غريزي بواسطة قوى لا شعورية). إنها تحلق له شعره، فيما تعرض علينا صورة الأب. هل كانت تنتقم منه ومن عجزه بهذا الكف العصابي؟.

□ امرأة بهذه النضارة، وهذا العنف الأنثوي لا بد أن تنفجر أمام هذا الفقر وهذا العجز. ربما يجيء ضرب الولد ونهيه عن هذه العادة ليحمل تفريغاً داخلياً عن حالة جنسية مشوهة تعيشها هي أيضاً.

● لماذا لم تترك لنا إمكانية أن نتعاطف مع هذه الأنثى المتفجرة؟

□ لم أقصد من "العنف" الذي تعيشه يومياً في هذا المكان القاسي إلا أن تكون هدفاً لتعاطف المشاهد، فهي ضحية مزدوجة لقسوة ظروفها المحيطة بها، وللظروف النفسية التي تمر فيها أمام زوج عاجز.

● يبدو أن اللازمة التي تحرك الفيلم هي التي تفرض هذه الاشتقاقات، فلماذا بنيت شخصيتها بهذه الطريقة؟

□ أنا أعتقد إن أنثى تتمتع بهذه الحيوية الفائقة لابد من أن تتفجر، وبالتالي لابد من التعاطف، حتى وهي "تغزو" الابنة التي تتعاطف مع حالة أخيها وتحلق لها شعرها، وتبكي بكاء مراً في الحالة الثانية.

● تختلف حلاقة شعر الابنة عن الابن.. هل هذه مسألة مكلفة درامياً؟

□ نعم هي مسألة مكلفة درامياً، فالذي كان يعتمل بداخل هذه الأنثى هو الجانب البطريركي، وليس الأنثوي، فهي تريد تربية ابنها من دون إعاقات نفسية قد تخلفها له هذه العادة القهرية، التي قد تسبب له حتى انحرافات سلوكية شاذة هي تدركها بالفطرة. وهي اضطرت لأن تكون قاسية بسبب الكثير من الظروف المؤلمة المحيطة بها.

● دعنا نتفق.. أنت تستخدم الكثير من الرموز الفرويدية في الفيلم.. مثلاً: مشهد حلب البقرة، فعند فرويد ضرع البقرة يوازي عضو الذكورة عند الرجل لجهة شكله ومكانه، فهل كان الاستخدام لهذه الرموز واعياً أم أنه متمم لمفردات الحياة الريفية التي تعيشها هذه المرأة؟

□ هو استكمال للحياة الرتيبة التي يعيشونها من دون إغفال هذه التداعيات والرموز التي تشير إليها. قطرات الحليب التي تخترق الصمت بمعنى من المعاني تصل بنا إلى هذه الفكرة الفرويدية وتؤكد على استخدام المفردة الريفية في قالب جنسي فطري.

● بالضبط، فهي عندما تحلق للابنة، فإنها تعطيها شكلاً ذكورياً، فيما توجب على الابن أن يرتدي إيشارياً نسائياً بعد الحلاقة؟

□ إنها الأم التي تلتبس عليها مشاعرها في لحظة غلظة وانطفاء ويأس أيضاً، فنحن لا يجب أن ننسى أمومتها أيضاً، صحيح أنها عاقبت الاثنين، ولكنها عقوبة مؤقتة لا يجب أن تستمر طويلاً وإن بدت الأمور ملتبسة في نظرها، وبسيطة إلى حدٍ كبير، وهذا ما قد يفاجئ في سلوكها، ولكنها في ريف لا يحتمل الكثير من التعقيد الذي يمكن أن تطاولنا به الحياة الحديثة.

● في سياق "أزماتها".. هي تدعو سعيد صديق ابنها للاستحمام في البيت، وهو يتحجج بذرائع واهية كي لا يستحم، وعندما يذعن يطلب إليها أن تغادر لأنه يخجل منها، وهي هنا إنما تحتل مكانة أمه، ألا يبدو الأمر "استسلاماً" من جانبها بمعنى ما؟

□ لا نريد أن نحط من مكانتها ومن قيمة شخصيتها، فهي هنا تتعامل مع طفل، وإذا ما اتجهنا نحو هذه التفسيرات لأزماتها، فإننا سنذهب إلى أمكنة ودلالات أنالم أردها في فيلمي، فهي خطرة وقد تشوش علينا وعلى هذه العادة المنتشرة في بيوتات الريف السوري. سلوك الأم هنا يعكس نبلاً وأمومة ونظافة وهي بذلك إنما تحفظ أخلاقياتها وإنسانيتها.

● ثمة مشهد تقترب فيه من زوجها العاجز وتحاول أن توقظ فيه الرغبة، وعندما تفشل تذهب وتستحم وتتحسس جسدها بحرقة.. لماذا لم تبدأ الحالة معكوسة ؟

□ سؤال مهم، ولكنني ارتأيت في البنية السردية للفيلم أن أقوم على حالتها بهذه الطريقة، فحياة هذه المرأة ليست محصورة في مشهد أو مشهدين، فهي عندما تستحم، فسيظل هناك جسد يتفجر ولوعة وبخار.. وأنت تعرف تماماً منذ المشاهد الأولى في الفيلم إن زوجها لا يستطيع رفع يده، وبالتالي موضوع تعاطفك سيكون موضع تساؤل، لذلك كانت يتوجب عليها في لحظة من اللحظات أن تذهب إلى حمامها (الخاص).

● هناك مشهد احتراق الرغيف في التنور، فيما هي تدخل عند رجلها..

□ هذه الحالات التي تنتاب البشر في أحيان كثيرة ليس لها ضوابط، وليس ثمة منطق يحكمها. هي لحظة اجتياح يسبقها الأنين الداخلي، لهذا توجب عليها أن تنسى الرغيف في التنور أو تتناساه لأن جسدها هو الذي يحترق، وهذا ما أردت أن أقدمه في هذا المشهد.

● عندما تجيء الابنة وهي تحمل الجرة، فيما الأم تئن في الداخل، توقعنا حدوث شيء هنا، خاصة وأن الجرة تقع من يدها وتتكسر.. ولكنك قطعت..

□ أنا أعتقد أن كل شيء قد أصبح واضحاً هنا بالنسبة لي، وبالنسبة للمتلقي، والذي يهمني بعد ذلك هو متابعة ما يحدث مع الابن ومشكلته في تلك اللحظات، لأننا صرنا نقف أمام حدثين متوازيين، فها هنا الأب وابنه، وثمة في المنتصف الابنة التي دهشت لوجود أمها في الداخل، وهي وقعت في حيرة شديدة من أمرها جعلتها توقع الجرة، لأن الذروة تكمن في سقوطها وتحطمها، وهذه الذروة سمحت بالقول إن كل شيء انتهى، وليس هناك حاجة لشروحات من أي نوع.

● عجز الأب الذي أصيب في حرب فلسطين ١٩٤٨، هل هو عجز مرحلة بأكملها؟

□ عجزه جزء من الهزيمة الكبرى التي وقعت مع نكبة فلسطين ١٩٤٨. ولا أعتقد أن هناك ما يلزم بشرح ما تفعله إسرائيل في حياتنا اليومية، ولكن هي من المؤكد مسؤولة عن عجز هذا الأب المهزوم المحطم.

● بالرغم من مشكلة الأم التي تعاني حرماناً جنسياً واضحاً، إلا أنها لم تقم بفعل في اللاشعور مهدد بإخصاء الولد كعقاب له على عادته السيئة؟!

□ لا أعتقد أن هذه من خصالها، لأنني لم أرد أن أبني فيلمي بناء فرويدياً خالصاً.

● ولكنك بدأت فيلمك بفعل استقصاء جنسي عند الأطفال وهو عادة مص الأصبع؟!

□ هي كانت تريد أن تردعه فقط، فالإخصاء ليس من شأنها في بيئة ريفية بسيطة.

● في علم النفس قنص الجدائل بقصها هو انحراف جنسي سادي، وكان ذائعاً أيام النسوة كن يطلن شعورهن.. أما الآن ومع موضة قص الشعر التي طغت، فقد كاد هذا الانحراف السلوكي أن يتلاشى.. وهذا يشبه دور الأشخاص بخصاء الأعضاء التناسلية..

□ أنا كمؤلف لهذا العمل أقول إن قص شعر هذه الفتاة، وهو أجمل ما تملك، هو أقصى عقوبة يمكن إنزالها بها بعد أن ساعدت أخاها على مواصلة عادته السيئة. ولكن إذا ما أردت أن تسقط عليها تفسيرات نفسية، فإنها قد تكون صحيحة، ولكن هكذا عقوبة كانت شائعة بالفطرة في الريف السوري وهي تطال البنت والولد على حد سواء.

● لماذا ظهر عادل من بين الأطفال الثلاثة "منفراً" ببكائه.. كان يئن على الدوام..؟!

□ لا أعرف ما إذا كان منفراً كما تقول، ولكن ربما كان يجب أن يخفف قليلاً من أنينه، خاصة وأن ثمة هارموني جميل كان ينثال بين صديقه وشقيقته.. ربما..؟! على أية حال أداؤه لدوره كان جزءاً من شخصيته، وأنا اشتغلت عليها بما يتناسب مع حساسيته التي كانت تقتاده دائماً باتجاه هذا النحيب.

● دائماً كانت تترافق مع مص الأصبع نزع شعرة من رأسه أو من رأس أخته..

□ هذا الفعل يرتبط بنتف الشعر، والمتعة تتأتى من هنا، فهو لا تكتمل لذته إلا عندما يقتلع شيئاً، وكون أمه عاقبته بحلاقة شعره، فلم يبق أمامه إلا رأس أخته التي قدمته له طائعة إلى أن شاهدتها الأم وحدث ما حدث.

● لم نكن شاهدين في الفيلم على تهويمات جنسية عند عادل باستثناء عادة مص الأصبع.. ولكن لم يكن عنده مخيال جنسي، بعكس سعيد الذي بدأ يفكر بالابنة؟!

□ كل إنسان له طريقة في السلوك يفصح من خلالها عن نفسه. متعة عادل كانت تكمن هنا، وبالتالي لم يعد أمامنا إلا أن نتساءل عن طبيعة هذه المتعة. سعيد شخص آخر بالتأكيد، والتنافر بينهما يكمن في هذه القصة، فهو له مخيلته، وعادل له مخيلة. ومن الواضح إنهما لا يلتقيان على ذات الموضوع والمخيلة.

● أبقيت على صورة الأم بهذه الطريقة، فكل نشاط تقوم به كان يخفي أفعالاً جنسية، وباستثناء أنها أظهرت رغبتها مرة واحدة أمام الأب العاجز إلا أنها ظلت على صورتها.. لماذا أردتها كذلك؟

□ لقد تحدثنا عن النار المشتعلة التي تحرق هذه النضارة. لقد كانت تتمزق بين رغبة الجسد وبين أخلاقها، وأنت تعرف الأخلاق عندما تسيطر على شخص، فإنها تكون من القسوة بحيث يمكن أن تدمره في مثل هذه الحالة من الاحتراق الداخلي. لقد شاهدناها وهي تتآكل و تحترق ولكنها لم تقم بخيانة زوجها. وهذا النوع من البشر الذي يتمزق بين الأخلاق والرغبة الجسدية، غالباً ما يلجأ إلى القسوة في سلوكه خاصة في ظل غياب الجانب الذكوري الذي يمثل الأمان في البيت. نعم، فنحن ليس لدينا سوى شخص محطم وعالة لا يرجى منها الخير، لا في هذا المجال، ولا في أي مجال آخر، وهي حالة اندمج فيها الأب بعجزه، وبسلطته الفاقدة، والأم باحترابها الداخلي، ما نتج عنه شخصية عصابية بامتياز.

● وجود الأستاذ الشاب في القرية وانسحابه السريع. ما الذي أردت قوله خاصة وأنه قد ظهر كأنه في حالة بتر؟!

□ هذا شيء واقعي للغاية، فالمدرسون الذين كانوا يقصدون الريف للتعليم، وهم في غالبيتهم كانوا يجيئون من المدن لم يكن بوسعهم أن يتحملوا قسوة الريف وشظف العيش فيه، فهو يعيش في مدينة فيها كهرباء وماء ومواصلات وأوضاع حياتية مختلفة، وفجأة يجد نفسه وسط الأدخنة والبرد وعليه أن يزاول مهنته من دون استعدادات مسبقة. وهو ارتأى أنه غير قادر على البقاء بالرغم من ظهوره متعاطفاً مع هؤلاء الأطفال، ورجع إلى المدينة دونما أي تأخير. التعليم في الريف السوري في تلك الفترة كان شبيهاً بتحدي قوانين الطبيعة ذاتها. تحدي الريح والمطر والعواصف وعبور الأنهار في سبيل الوصول إلى المدرسة التي كانت تبعد عن بيوت بعض التلاميذ حوالي خمسة كيلومترات، وبعض أقراني كانوا يقطعون أكثر من عشر كيلومترات ذهاباً وإياباً للوصول إليها

تحت رحمة المطر، وكان يتوجب عليهم أن يقطعوا أكثر من نهر وأكثر من ساقية وأكثر من وادٍ وأكثر من جبل وفي كل الظروف المناخية الصعبة. وهذه المدارس أغلبها موجود حتى الآن وهي مهجورة، وبعضها كان بيوتاً لبعض أهالي القرى، وهي كانت تتألف في أحسن الأحوال من غرفتين، إحداها تعود لصاحب البيت نفسه.

● ما الذي أردته من الخاتمة... الفتاة تقف لتحية العلم على موسيقا النشيد الوطني (حماة الديار) وتقوم بإرسالهما إلى المدرسة؟

□ لا أخفيك إنني في تلك اللحظة كنت أفكر كيف يمكن أحياناً للوطن أن يكون ثقيلاً على صدور أبنائه مثل ألواح الصبار، التي تشد عليها بيديك، فتجرحك بأشواكها، ولكن هي تحمل في داخلها ثمراً لذيذاً. هذه تحية لهذا الوطن رغم أنه يتناولك بأشواكه. هذا ما قصدته، فهو ينقل إليك أشواكه وأنت تحييه لأنه وطنك في النهاية. ولك أن تلاحظ كيف كانت تبكي بحرقة، لأنه كان يمكنها أن تكون طبيبة أو مهندسة أو مخرجة سينمائية.. لا أعرف ماذا كان يمكنها أن تكون، ولكن أنا كعبد اللطيف عبد الحميد لا يمكنني إلا أن أقدم تحية لهذا الوطن لأنه وطني.

● بدأت النشيد الوطني بعزف منفرد على الناي وفيه نشاز واضح ثم حصلنا عليه في النهاية موزعاً توزيعاً صحيحاً...!!

□ نعم.. لقد بدأ متسللاً، وهذا يعكس حقيقة أرواحهم هم، وحقيقة أحلامهم، وكأنني أقول إن الوطن يجب أن يكون على هذه الصورة المتعالية.

● ماذا عن فكرة طوفان الساقية.. الطوفان في الميثولوجيا يحمل فكرة الخلق الجديد..؟!

□ هذا ما يتشهاه الأطفال.. أن يهطل المطر كي تفيض الساقية وينقطع الطريق من أجل أن ينام سعيد في بيت صديقه، ومن أجل أن تقول له الابنة كم هي تحبه.

● شخصية الأم هل هي من نسج الخيال أم أنه يوجد لها مقابل في الواقع؟!

□ لا يوجد شيء اسمه من نسج الخيال، فهؤلاء الناس هم من مكونات هذا الواقع. الأم هي امرأة موجودة، وأنا لو أردت أن أروي الحكاية الحقيقية التي استلهمت منها فكرة (قمران وزيتونة)، فمن المؤكد أنه سيكون لدينا شيء لا يمكن مشاهدته، فالأم الحقيقية وصل بها الأمر إلى أن تقطع اصبع ابنها بالفأس كي تردعه عن عادته السيئة.

● بما يخص هذه الأم (نورمان أسعد).. هل توافقني على أنه لو تركتها تبتسم لمرة واحدة في الفيلم لأصبحت (قديسة) من نوع ما؟!

□ الآن أجهد لأعرف ما إذا كانت قد ابتسمت أم لا.

● لا... لم تبتسم..!!

□ لا أعرف لماذا يتملكني الإحساس بأنها ابتسمت.. ربما وهي تمشط شعرها.

● كانت مكسورة تماماً وهي تمشط شعرها.

□ ربما... ولكن دعنا لا نختلف على ابتسامتها. فأنا أي عمل أنهيه غالباً ما أعود وأراقبه من زوايا عدة، ولاشك إن المرء يمكنه أن يكتشف أشياء كان يمكنها أن تضفي سحراً ما على بطلك أو بطلتك.. هذه أشياء لا نهايات لها.

● لو عدت وصورته للفيلم هل ستجعلها تبتسم؟

□ ربما سأصور الفيلم بشكل مختلف تماماً، فليس الموضوع هو ابتسامتها فقط.

● من المؤسف أنها عملت في التلفزيون فيما بعد..

□ طبعاً.. وهذا الفيلم من تجاربها الجميلة.. وهي ممثلة مطواعة للغاية، بالرغم من تخوف الكثيرين منها إذ كانوا يعتبرونها نزقة، ولكنها في الفيلم كانت طفلة مهذبة، وأنا أحييها على موهبتها التي نفتقدها بكل تأكيد.

ما يطلبه المستمعون
من ظاهرة الحب على كوكب الأرض

في المشاهد النهائية للبطلين اللذين يحطان على سطح الأرض من دون أن يرغبا باكتشافها، تدمع عيون المشاهدين في "باستورال" ريفي متعدد في خيوطه وفي زحفه على المواجع والأحاسيس، لأن القضايا الوطنية لا تزال تحتل المقام الأول في هذا الهبوط المفاجئ على سطح كوكب تسممه إسرائيل وأولادها.

هنا يضيء عبد اللطيف (الكوكب)، فالبعض من رواد هذه الأرض دمعت عيناه في المشاهد النهائية، فيما كان يصدح صوت السيدة فيروز في تلك الأغنية المهداة من (عزيزة إلى جمال)، وياسمين مستعارين. اسمان يحتلان الكوكب ويغادرانه وهما يودعان بعضهما البعض على مرأى من المشاهدين الذين ضاعوا وسط الأمواج الشبكية التي يبثها الراديو على أهل الريف السوري باحترام شديد:

● تتحدث كثيراً عن الحب في أفلامك؟

□ هذه هي القصة الأزلية التي أباركها في أفلامي، طالما يوجد رجل وامرأة، فسأظل أتحدث عنهما. والحب عندي هو سلم أصعد عليه حتى أطل منه على العالم، وهو موضوعة الناس كلهم باستثناء المرضى منهم.

● ماذا لو تحطم الراديو الذي يجتمع حوله ممثلو الفيلم كلهم؟

□ سؤال جميل.. أولاً: سيبحثون عن مكان آخر يوجد فيه راديو، وإذا ما تعثر وجود هذا الراديو، فإما أنهم سينقلبون على بعضهم بعضاً، ويعيدون إنتاج مشكلاتهم اليومية، وإما أنهم سيعودون إلى أعمالهم.

● الأبكم سليم (فايز قزق) هو النقيض المفترض للراديو.. أما كان يجب أن يقوم هو بهذا الفعل حتى تكتمل دورته درامياً؟!

□ في شكل عام البكم يكرهون الأماكن المزدحمة. وبالنسبة إلى سليم هذا الازدحام الذي كان يحدث أسبوعياً في بيت أبو جمال كان يخطف منه الأضواء. وهو يعرف تماماً أن الراديو هو سبب اجتماع كل هؤلاء الناس.

● لكن هذا الأبكم ألم يكن قادراً فعلاً على تحطيمه؟

□ البكم في شكل عام يحسون بالخجل الشديد. هو كان يعبر عن رفضه الاجتماعات الأسبوعية والراديو بالإلقاء المتكرر للديناميت.

● الخيط الذي يربط بين شجرة جمال وشعر عزيزة، والذي يبدو لي أنه ناظم لهذا الحب المتوقد بينهما، ألم تشوشه الخيوط الأخرى التي تداخلت معه في ريف تميزه كل هذه البساطة؟!

□ العلاقات في الريف متداخلة بشبكية بسيطة، فهم يجيئون إلى بيت أبي جمال بصفتهم مجموعة بالدرجة الأولى، فصالح مثلاً زواجه من وظيفة مرهون ببث الأغنية من الراديو، لذلك لا يمكن أن نفصل هذه الخيوط عن بعضها.

● أتحدث عن تبسيط العلاقات والتي لا تبدو لي مأزومة بدل هذه الشبكية البسيطة؟!

□ أنت تعمل حدثاً متوازياً. العلاقة بحد ذاتها ليست معقدة، حتى شبكة الخيوط التي تتحدث عنها ليست معقدة، فهي تنسج قصصاً متوازية تجري في مساحة جغرافية معينة، وفيما لو قلنا إننا نعمل قصة حب خاصة بين جمال وعزيزة، فهذه لها مقومات درامية أخرى.

● وهذا الخيط الذي يربط بينهما؟

□ أعتقد أن قصة حب بين جمال وعزيزة فقط على مدى ساعة ونصف لها مقوماتها، ولها بداية ونهاية وهي حتماً ستجري ضمن نطاق آخر. أنا أتحدث في فيلمي عن شبكة علاقات، وهذا الخيط هو وسيلة اتصال بديلة للخوف والرعب الذي يعكر صفو الحبيبين. الخيط بريد وإشارات، فهما لا يملكان "موبايلات"، إذ يظل هذا الخيط هو الوسيلة الوحيدة للاتصال بينهما.

● بعض أفلامك تدور أحداثها في الريف.. لو انتقلنا إلى مرحلة بصرية أغنى، مثل انتقال التلفزيون إلى الريف، ومحاكاة هذا الحب بصرياً. صوت المذيعة يظل يدور في فضاء مسموع فقط في "ما يطلبه المستمعون"... ؟!

□ عندي ما أقوله بخصوص دخول التلفزيون إلى الريف، ولكن بخصوص ما كتبته في هذا الفيلم، فهو يعكس علاقات من نوع آخر، وردود فعل أخرى. بالنسبة إليّ كعبد اللطيف عبد الحميد، الراديو يعتمد مبدأ بشار بن برد: "يا ناس أذني لبعض الحي عاشقة، والأذن تعشق قبل العين أحياناً".

● ولكن يمكن أن يكون "القلب مصحف البصر" أيضاً؟!

□ أنا لست ضد هذا الكلام أبداً، ولكن التلفزيون يحد من خيال البشر ويفتك بالمخيلة، فهو يقدم مادة جاهزة كما يتخيلها ويسطحها في مخيلته صاحب هذه السلعة بينما الراديو ينمي المخيلة، فأنت تبحث عن صورة لكل ما تسمعه في مخيلتك. تسمع أصوات مطربين لم ترهم، أو حتى مذيعة قد تغرق في هواها، فصوتها يقطر أنوثة، وتعشقها، وينسج خيالك لها مليون صورة. التلفزيون ينفي هذه المخيلة ويقدم لك المذيعة كما هي. عندما كنت طفلاً كنت أحاول أن أتخيل شكل المذيعة، هل هي سمراء؟ أم شقراء؟ وكان خيالي هو من يلعب ويصور. حتى عندما كنت أسمع "مارشاً" عسكرياً كنت أتخيل أن مجموعة كبيرة من الناس تقف وراء هذا المارش، وليس هو ببساطة إلا شريطاً مسجلاً يبث عبر الراديو.

● ولكنك تكتب للتلفزيون أحياناً؟

□ التلفزيون موجود سواء كتبت له أم لم أكتب، وأنا أكتب له لأحرض عنده أشياء أخرى.

● وهل تنجح في عمل هذا التحريض؟

□ صوّر لي عمل واحد في التلفزيون (أسبوعان وخمسة شهور) – أخرجه مأمون البني– وقد أحبه الناس كثيراً.

● قيل إن مخلوقات (ما يطلبه المستمعون) نهارية، مع أن الحب لا يتفتح بين جمال وعزيزة إلا في الليل؟!

□ لا تشبهني هذه الجملة إطلاقاً، وأنا شخصياً لم أقرأ هذا الكلام، مخلوقات فيلمي عندها مشكلات نهارية، ومشكلات ليلية...!!

● ما الذي يريده سليم من هذه المراوح الورقية الصغيرة التي تظل تدور في فضاء بدا مغلقاً بعض الشيء..؟!

□ هذه هي ديمومة الأبكم سليم وأثره المتبقي على السطح، وهي مراوح تتكية تصدر أصواتاً مهمتها الأساسية طرد الطيور والوحوش.

● ولكنها بقيت في إطار تزييني..؟

□ لا.. ليس الأمر كذلك، فهي صدى روح هذا الأبكم، وهو لم يبق من روحه سوى هذه المراوح الثلاث التي تظل تدور، وهذا الدوران له علاقة بإسرائيل التي تظل تراوح في أمكنتنا وتخطف فرحنا.

● ألا يبدو أن تسلل جمال من مهجعه باتجاه الصوت المنبعث من الراديو، الذي يبث أغنية أم كلثوم في هذه اللحظة غير مقنع، لجهة علاقة ضابطين (وهما في حالة استنفار مفترضة) يلعبان الشطرنج في هذه اللحظات العصيبة بمشكلته العاطفية، وسماحهما له بسماع الأغنية وهو في حال استعداد لأنه يخبرهما بحبه لعزيزة؟!

□ دعني أجيبك. لو كنت تؤدي خدمتك في الجيش، ولديك مناوبة ليلية تقضيها بلعبة الشطرنج، وبجانبك مذياع يبث أغنية عاطفية، ويجيئك جندي عاشق كما في الفيلم، أنت هل كنت ستطرده؟

● لا .. لن أطرده... !!

□ جيد.. ويوجد مثلك الكثيرين الذين يخدمون في الجيش، ولديهم هذا الضمير. في الجيش ليس هناك المتطوعون فقط، هناك أيضاً المحامي والطبيب والمثقف، ولو كان هناك واحد في المئة يقبل بحال هذا الجندي الولهان فأنا سأبرزه.

● ولكن مهمة الفن هي الكشف، فالعالم من حوالينا (يظل دائماً بحاجة إلى الكشف)..؟!

□ أنا كشفت في فيلمي عن وجود أناس لديهم هذه الحساسية وعندهم هذه المواقف الإنسانية من حال هذا الجندي المتيم بحب عزيزة، ولو قدمته بالصيغة المعروفة لكل الناس كنت سأكتفي بـ (انقلع ولا)...!!

● يقطع الإرسال الإذاعي ليعلن المذيع عن قصف جوي إسرائيلي لدمشق.. لكن في مرة أخرى يتكرر القصف ولا نرى هذا القطع بل تستمر الأغنية؟

□ في الدراما لا تستطيع أن تقدم نسخاً حرفياً للوقائع، وبخصوص القطع أو عدمه، فهناك تقنية إرسال البرقيات للإذاعة، وهي تمر بمرحلة معقدة تبدأ من نقل الخبر وتفاصيله والتأكد منه في أرض المعركة وحتى يصل إلى الإذاعة مروراً بوزارة الدفاع، قد تأخذ ترتيبات بثه أوقاتاً مفاجئة لنا.

● كنت أتوقع أن أرى ناجي (لعب دوره محسن غازي) متبجحاً إلى ما لا نهاية.. يبدو أن انكساراً حدث في تطور شخصيته...؟!

□ بدا عارياً وهو يغني تلك الأغنية الثورية وكان يصعد من البئر، وانتهى عارياً أمام (وظيفة)، وهو يحاول الاعتداء عليها.

● ما هو سر عملك على كمٍّ من الأفلام يعتبر الأكبر نسبياً بين زملائك في المؤسسة العامة للسينما؟.

□ ليس هناك سر أو أي شيء من هذا القبيل. أنا دقيق في مواعيدي وميزانيات أفلامي عموماً تتناسب مع إمكانات المؤسسة المالية والإنتاجية، وليس لي ذنب في أن زملائي يتقدمون بمشاريعهم كل خمس أو ست سنوات أو حتى عشر سنوات، وبالنسبة إلى الكم الأكبر الذي تتحدث عنه، إليك كشف به، ولك أن تقارن : ليالي ابن آوى ١٩٨٨، رسائل شفهية ١٩٩١، صعود المطر ١٩٩٤، نسيم الروح ١٩٩٨، قمران وزيتونة إنتاج قطاع خاص ٢٠٠١، ما يطلبه المستمعون ٢٠٠٣. خارج التغطية ٢٠٠٧، أيام الضجر ٢٠٠٨.

● ولكن عمل كل مخرج على حدة لا يبدو أنه يشكل إضافة إلى تجارب الآخرين للخروج من مأزق السينما السورية؟

□ أنا عندي المقدرة على صنع الأفلام بالمواعيد المحددة، وللخروج من المأزق على كل واحد فينا أن يعمل فيلمه، وأن يلون سجادته بيده. صحيح أن المؤسسة العامة للسينما مطالبة بالدعم وتوفير الموازنة، ولكن المسألة لا تلقى على عاتق جهة معينة، فالكل سيتحمل المسؤولية في هذا المضمار.

● ما هي مشاريعك المقبلة؟!.

□ قصة حب خطرة...!!

الدرجات الخطرة
خارج أي تغطية محتملة

عقب الانتهاء من فيلمه (ما يطلبه المستمعون) كان على عبد اللطيف عبد الحميد، أن يحضر لـ (قصة الحب الخطرة) التي تحدث عنها، وقد دارت الأيام، قبل أن نقف أمام (خارج التغطية) أو ما هو (خارجها) بالفعل، فالفيلم يحمل في طياته.. "خطراً كبيراً" قابلاً للتأويل في هذا النوع من العلاقات الإنسانية التي يمكن لها أن تتبسط على أرض الواقع أو في "الطائرة التي أقلتنا سوية من الجزائر إلى دمشق" بحيث يمكن للكاتب صباح أن يرافقنا، وأن يكون موجوداً بيننا على أرض المطار، بخياله وفؤاده الجامحين". في الصعود إلى الطائرة تختلف الأحاديث بيننا، لا يعود أرق الكتاب أو الانتهاء منه هو ما يوجه كلامنا، لا بل إن ملامسة خفيفة وسحرية للمطر قد تشفي من آثار كارهة تمتص المشاعر على بعد أمتار قليلة من الغيم، عندما لا يندم بعضنا، أو عندما لا يشعر بالحب تجاه من هو محروم من الحب، أو محروم من سياسة الحب، لأسباب سياسية. نعم.. هنا براعم عاطفية مشوبة باللظى والحرمان.. والخطيئة، فهناك من يقوم بأعباء الزوجتين ويقع في المحظور، ليزيد من (اعتقال الجميع) في سجن ليس هو بالدرجة الأولى، كما وليس هو بالدرجة الأخيرة.فـ(خارج التغطية)ليس هاتفاً نقالاً يحظر استعماله في الطائرة الجماعية التي أقلتنا وأقلت سوانا في لحظة. هو مشاعر من خارج التغطية، وليس لأصحابها حق الاعتراض، فالسماء ملبدة بالغيوم، والشمس ساطعة، وكل شيء في مكانه أو على ما يرام. هكذا يعود عبد

اللطيف عبد الحميد بجائزة الأهقار الذهبي من مهرجان وهران الدولي للفيلم العربي، أو وهران الباهية، كما يحلو لأهل الجزائر أن ينادوا مدينتهم، وكان على سكان الطائرة من الدرجة الأولى الاحتفال...

● تصنع فيلماً عن السجن السياسي.لكنك لا تذهب بالحكاية إلى آخرها من حيث يفترض، ما الذي أردته من حالة زهير (فايز قزق)،وهو الحر الطليق ؟!

□أنا لم يكن همي بالدرجة الأولى أن أصنع فيلماً عن المعتقل السياسي، وهذا بالطبع ليس موضوعاً جديداً في السينما،بل يمكنني القول إن تيمة الاعتقال السياسي مكرورة في السينما والمسرح على حد سواء بغض النظر عن هويات المعتقلين السياسيين وتوجهاتهم. وأنت كما شاهدت في الفيلم يمكنك أن تلحظ أن أهل هذا المعتقل السياسي (نضال سيجري) هم الذين يظهرون في حالة سجن أشد وأقوى إيلاما،وهو السجن النفسي الذي يسببه لأصدقائه وأهله بغيابه.

● بهذا المعنى هل كنت تهمش هذا المعتقل لحساب الفكرة التي تتحدث عنها؟

□ أنا لم أهمشه أطلاقاً، فبالرغم من غيابه القسري يظل هو محور القصة كلها، وكل ما يدور في الفيلم من علاقات وصراعات نفسية إنما يدور من أجله وبسببه.

● في هذه الحالة هل يمكن التدقيق بوضعيته كسجين سياسي أم أنك تترك الأحداث تتطور لحساب تفاصيل أخرى تتعدى هويته وملامحه غير الواضحة؟

□ بالنسبة لي المواطن هو حزبي بغض النظر عن انتمائه السياسي، وهو هنا واضح أنه سجين رأي سياسي. أنا أنتمي إلى حزب المواطن. وهذا ما كررته كثيراً من حولي، فليس بالضرورة أن يكون الشخص منتمياً إلى حزب سياسي كي يقول رأيه. هناك أناس لا ينتمون إلى أية أحزاب، ولكنهم يقولون آراءهم ويحاسبون عليها. الرأي ليس حكراً على حزب معين، وأنا ما أردته من فيلمي هو إعطاء حالة شمولية عامة لهذا المعتقل بعيداً عن أي انتماء سياسي محدد بعينه.

● ما لاحظناه أن الفيلم يبدأ بتوزع الصديق الحر عامر بين امرأتين ومسؤلياتهما. وبالتالي هل يمكن القول إن الصراع النفسي يمكن أن يبدأ من هنا ؟!

□ الفيلم في النصف الساعة الأولى يبدأ بالتحضير لزيارة المعتقل نفسه بدءاً من تحضير الطعام، وليس انتهاء بإحضار الابنة من المدرسة. هذه التحضيرات تعطي (شرعية)لأن يدور صراع نفسي حاد سببه توزع عامر بين امرأتين، ففيما يفتقد إلى الحرارة والمأوى العاطفيين في علاقته بزوجته نراه يقترب بعاطفة مشبوبة من ندى (صبا مبارك). من هنا يبدأ العزف على فكرة أن الجميع معتقلون.

● بهذا الشكل يبدو كأنك تغلق على أبطالك في متاهة يكون فيها الاعتقال السياسي ذريعة لإكمال الفيلم؟!

□ هم سجناء، وهم بشر في النهاية، وهم معرضون للاحتكاك اليومي ببعضهم البعض، وهو الاحتكاك الذي قد يولد اندلاع الشرارة في الهشيم. هؤلاء السجناء لديهم رغباتهم الجسدية والنفسية أيضاً، وفقدان الأمل بعودة زهير من سجنه تكرس مثل هذه الفكرة لدى هؤلاء البشر، وهم في النهاية ليسوا آلات. إنهم مثل أعواد الكبريت، فمهما كانت رطبة، فإنه بوسعها أن تجف وتشتعل، ونحن لا يجب أن ننسى أن هذه الأعواد هشة للغاية.

● إلى أي مدى توافق على فكرة أن الكل معتقل في فيلمك، والكل مدان في نفس الوقت؟!

□ لست مع كلمة إدانة لأحد، فأنا عندي إنسان ينوس بين القوة والضعف. بين الخير وأقصى الشر، وبالتالي أنا لا أدين أحداً، بقدر ما أريد أن أشير إلى أن هذه الحالة سببت هذه الأزمة. ما أعرفه أن الإنسان عندما يوضع في الظرف الصحيح، فإنه سيتصرف بطريقة صحيحة، ولكن أبطال فيلمي في حالة غير سوية، لذلك سيتصرفون بشكل غير سوي أحياناً. في الفيلم تجد هذه اللحظة القاسية المتمثلة بالخيانة، ولكن لك أن تلاحظ أيضاً إن ما حدث بعدها مباشرة هو قيام ندى بطرده من حياتها.

● البحث عن الندم في سلوك ندى لتحديد معالم الصراع الداخلي الذي يتعاظم.. هل هو كان لبلوغ الذروة الدرامية المطلوبة؟

□ ندمها هو جزء من أخلاقها وأخلاق هذا المجتمع، ولو أنها لم تندم، فإنها كانت ستظهر بمظهر العاهرة، وهي ليست كذلك أبداً.

● هذا التشظي في حياة عامر. قضاء حاجات الأسرتين. عمله في صنع الحلوى، وتدريس اللغة العربية للياباني المرح شانتاني، وعمله كسائق تكسي... هل هو جزء من هويته الضائعة التي لا تكشف عن إنسان سوي بالقدر ذاته الذي يؤدي فيه "أعمالاً خيرية" تحسب له بداية قبل أن تتطور الأمور إلى علاقة عاطفية غير مكتملة جوهرها خيانة صديق..؟!

□ عامر لا يعيش حياة طبيعية على الإطلاق. إنه يعيش ضغوط الحياة بكافة تفاصيلها، وفوق ذلك كله يعيش الحرمان العاطفي الذي يحوله سجيناً من نوع آخر. إنه سجين حياة مكوكية بين عائلتين وهو لا يفكر بنفسه، بل يقوم بواجبه قبل أن تورطه المشاعر بلعبة أشد قسوة من لعبة الحياة نفسها.

● هل الرقص في حالة ندى بعد زيارة المعتقل هو حالة تطهرية من إثم ستقدم عليه فيما بعد؟!

□ الجواب موجود في الفيلم، إذ ليس هناك ما هو أقوى من الندم الذي تعيشه بعد اقترافها الإثم.

● ما هي حكاية القضبان الحديدية التي تأسر عامر في بيته وندى في بيتها. هل توحي للمشاهد بانئسارهما لرغباتهما "الملعونة"؟

□ هذه القضبان موجودة في بيت عامر فقط من الأساس، ووجودها أتاح لي أن أستغلها درامياً بالشكل الذي ظهرت عليه، وأعتقد أن الفيلم أفاد منها كثيراً، ولعبه مع طفله الوحيد عند النافذة وهي جزء من المنزل أصبح له معنى قاسياً، فهذه اللحظات المشحونة بالبراءة تتحول تدريجياً إلى سجن لهذا الرجل.

● لو نجح عامر وكتب التقرير الأمني بصديقه المغيب زهير ليبقي عليه في السجن ويستأثر بزوجته.. هل كانت ستتغير الخاتمة؟

□ أعتقد أن الإجابة ستكون عند ندى، فهل كان تأخير إطلاق سراح زوجها سيسمح بارتكاب الخطيئة مرة ثانية. في هذه الحالة سنجد أنفسنا أمام انعطافة درامية أخرى، ربما تكون أكثر إيلاماً، ولكن هذه لم تكن نهاية الفيلم. إنهم يغادرون المتاهة الجماعية باتجاه متاهات فردية أشد إيلاماً.

● لا يبدو أن الهاتف النقال هو البطل في فيلمك بالرغم من كثرة استخدامه؟

□ هو وسيلة اتصال حديثة استخدمناها بالمعنيين التقني والدرامي، ولكن أنا أعتبرها وسيلة اتصال فظة تقتحم حياتنا وحياة الآخرين دون استئذان. وربما أكثرنا من استخدامه لنكشف عن حجم المأزق الذي يعيشه أبطال الفيلم، فهو في أشد اللحظات حراجة يصبح لا قيمة له.

● ماذا عن مشاركتك كمسؤول أمني رفيع المستوى في الفيلم، وهل جاءت (ضحكتك) لتسد فراغاً أنت بحاجة إليه، أم أنها مسألة أسلوب بدأته في (رسائل شفهية)؟!

□ ضحكتي في كلا الفيلمين هي للإمعان في السخرية بالرغم من الفارق بينهما. أما ما حدث، فهي مشكلة بدأت مع ممثلين اثنين في كلتا الحالتين، ولم تنته إلا بمشاركتي الساخرة...!!

سـنوات دراسـة الضـوء
مقلوبة رأساً على عقب

● كيف تكتب..؟ وما هي الحالات التي تمر فيها الكتابة عندك؟

□ الكتابة تبدأ عندي دائماً من فكرة صغيرة، من بذرة صغيرة، أو ومضة. وأنا بطبعي لا أسجل ملاحظات من أي نوع، لأنني أعتبر إنه إذا ما استيقظت في اليوم التالي، ولم أتذكر هذه الومضة، فهذا يعني أنها غير مهمة للسينما أبداً. ولكن إذا ما استمرت هذه الومضة – البذرة بملاحقتي، فهذا يعني أنني سأتذكرها في الطور الأول للحكاية، وبها تبدأ هذه البذرة بالانغراس في التربة ليصبح لها أوراق و أغصان فيما بعد. وعندما تبدأ بالتفتح، أقوم بتسجيلها منفردة، ومنها ينطرح السؤال الذي سأتكلم عنه بصيغة ما هي الأشياء التي أنوي قولها. وما إن تهل الإجابة حتى تبدأ حالة شبيهة بحالتي الحمل والمخاض، وهي اللحظة التي أجلس فيها إلى الطاولة من أجل الكتابة.

● بعد الانتهاء من لحظة الكتابة، ما هو الشعور الذي يرافقك على مدى أيام.. أسابيع.. وربما شهور؟!

□ هو شعور غريب ممزوج بالبهجة والفرح، وخاصة بعد أن تنفتح الدهاليز المغلقة أمام الفكرة المشبعة برطوبة الروح، في عالم أنت تعيد اكتشافه كما لو أن ذلك يحدث للمرة الأولى في الحياة. غالباً ما يصبح ليلي نهار، ونهاري ليل كما لو أنني في معسكر موصد الأبواب، فأنا أنقطع عن العالم طوال الفترة التي أكون فيها مشغولاً بأطوار الكتابة، ودائماً أحس بنفسي مريضاً، بالرغم من البهجة الحقيقية التي تتأتى عن إنجاز الأشياء الجميلة التي تغمرني تباعاً بأضوائها

الكشافة. بعد ذلك أرتاح قليلاً، ثم أعيد "الفرش" العام الذي أنجزته بالكتابة، وبعد ذلك تبدأ "الفلترة" من أجل العمل على نسيج الحكاية التي سيولد منها الفيلم.

● لماذا تبدو الكتابة في أفلامك وكأنها تتكئ على الذاكرة بالدرجة الأولى؟

□ من المؤكد أن جزءاً كبيراً من أفلامي هو انعكاس مرحلة زمنية كاملة لجزء كبير من وعيي، وفيما يتعلق بالأفلام التي دارت أحداثها في المدينة فهي انعكاس لمخيلتي أيضاً. نعم هناك أشياء لها علاقة وطيدة بالذاكرة، فـ (ليالي ابن آوى) على سبيل المثال، بدأت فكرته الأولى أثناء دراستي كطالب في معهد السينما من بذرة بسيطة جداً، من تفصيل صغير قد لا تلحظه أو يلحظه كلانا في سياق الحياة، ولكن عامل الزمن القوي هو ما فرض نفسه على وعيي، فأمي عندما أطلقت يوماً صفيرها لتخيف بنات آوى، جعلت من الفكرة يومئذ أساساً لإمكانية ولادة (الليالي) لاحقاً. وحتى (صعود المطر) كان يضج في رأسي منذ أيام الدراسة أيضاً، فمشروع التخرج، كان مقدمة أولى للفيلم نفسه، نفس العوالم وإنما بحكاية أخرى، ومع هذا فإن (رأساً على عقب) وهو فيلم تخرجي كان بمثابة الاسكتش الحقيقي الذي قادني فيما بعد بثقة نحو (صعود المطر)، وعوالم الكاتب صباح الذي ينتصر للمخيلة وقوانينها في عالم قاس وظالم وجاف.

● مشاهد الأحلام في أفلامك هل هي جزء من أحلام تراودك أم أنها متخيلة تخضع للكتابة الصارمة؟

□ تراودني أحلام كثيرة أستفيد منها في الكتابة، وهناك كثير من الأحلام صغتها في مخيلتي بناء على تدافع صوري حلمي كبير. الأحلام التي تتنازعني غالباً ما تفاجئني برموز غريبة، وأنا أذكر تفاصيل أحلام راودتني وأنا طفل، وكان لها حيزاً معيناً في حياتي. وفي فترة المراهقة كانت تدهمني الكثير من الكوابيس الحلمية المؤرقة، وهي مزيج من الصور العنيفة القاسية والرومانسية الشفافة كما لو أنها طيور كانت تعشعش في الصياغة البصرية التي أتيت عليها في أفلامي لاحقاً.

● الآن هل تتذكر حلماً كان يراودك في طفولتك؟

□ بالطبع، وما أتذكره الآن كان مرعباً وقاسياً. كان الإحساس الذي انتابني حينها هو وقوع هزة أرضية ونهايتها في نفس الوقت. هذا الإحساس بالألم الذي يعقب مثل هكذا حدث مأسوي، وأن هناك بشر ميتون تحت الأنقاض، وثمة جبال تصدعت بالكامل وأصبحت ودياناً، وثمة وديان أصبحت جبالاً. وأنا كنت أقف بجانب شجرة آس فيها زهور بيضاء وبنفسجية مع ابن عم لي. وقد شاهدت دودة علق، وأحسست إثرها برغبة شديدة في التبول. وبالفعل بدأت أبول على الدودة، مما دفع ابن عمي للصراخ في وجهي بغية منعي من القيام بذلك. أنا لم أذعن له بل استمريت بالتبول، وبدأت هذه الدودة بالتحول إلى إنسان أخذ يطير باتجاهي ويتحول إلى موسيقي عجوز يحمل عصا وقد غمر الشيب فوديه ورأسه تدريجياً. كان حلماً مفزعاً رأيت فيه دودة تتحول إلى شيخ يرتدي بذة المايسترو الموسيقي، ورجاني أن أغني له، وبالفعل بدأت الغناء لأجد من يوقظني ويثني على غنائي الجميل، فيما أنا كنت مرتعباً للغاية.

● ما هي الأغنية التي كنت تغنيها.. هل تتذكرها؟

□ لا.. كنت أدندن لحناً موسيقياً في الواقع. نعم كانت دندنة أتمنى أن أتذكرها الآن، لأن من أيقظني قال لي إنه لحن جميل للغاية. والحقيقة هم قد أيقظوني لأنني بدأت أصرخ نتيجة الرعب الذي كنت أعيشه في تلك اللحظات الكابوسية.

● الأحلام التي تراودك لا تسجلها على الورق، ولا تحتفظ بها، بل تظل أسيرة ذاكرتك؟

□ ربما سجلت حلماً على الورق عام ١٩٩٥، وهذه هي المرة الوحيدة التي قمت فيها بذلك، لأن ما حدث هو تتابع حلمي منتظم، فأنا أحاول الطلوع نحو شارع المهاجرين الذي يسمونه السكة. كنت أريد الطلوع ولا أستطيع، وكلما حاولت أن أجد زقاقاً يساعدني على ذلك كان يتغير المشهد الذي أمامي حتى وصلت إلى الحمام وشاهدت هناك شرطي مرور، وكان معي وعاءً بلاستيكياً كنت أحمله

طوال الوقت من دون أن أعرف لماذا، وكان يجب أن أوصله للطرف الثاني من المهاجرين - الجادات- وكانت مهمتي تنحصر بإيصال هذا الوعاء، وأذكر أن لونه كان سماوياً وفيه نقود. وعندما لمحت الشرطي رجوته أن يأخذه مني حتى أتمكن من الخروج من كوة الحمام. بعد ذلك استيقظت في العاشرة صباحاً، وكان كل شيء واضحاً من حولي، وأحسست مع هذا الحلم أن ثمة مادة سينمائية غنية بصرياً تحاكي تيهاً غير مفهوم يمكنني أن أسجل منه مادة لفيلم ما.

● ألم تحس في بعض أحلامك بأنك مطارد؟

□ مئات المرات، أفاع وجمال وبشر كانوا يطاردونني على الدوام في مطاردات لا تنتهي منذ أن كنت طفلاً وربما حتى الآن..!!

● هل تتذكر حالة مطاردة واحدة؟

□ ربما كان الأصعب من بينها هو مطاردة أفعى ضخمة لي، وأنا لا أستطيع التخلص منها. وأذكر أن هذا الحلم راودني وأنا في المرحلة الإعدادية. بالطبع هذا انعكاس لواقع نعيشه، فالأمكنة التي كنا نعيش فيها تغص بالأفاعي، والحلم لا يخضع لأي منطق، فيما هو يبتزك إن جاز التعبير بصوره الرمزية المرعبة، خاصة وأن وراء المطاردة كان يجب أن أطلق الرصاص على نفسي لأتخلص من الأفعى، وكان يجب أن أتألم وأستيقظ.

● ألم تبحث عن تفسير لهذا الحلم؟

□ الفترة التي رأيت فيها مثل هذه الكوابيس، كانت مضطربة للغاية، وقد تعاطيت فيها الكثير من المنشطات وقت الدراسة، وكنت أعمل بالأرض في نفس الوقت. وهذه المنشطات تركت آثاراً سيئة عليّ جعلتني أعيش هذه الكوابيس بأنواعها المختلفة.

● كيف كانت علاقتك بأبيك في تلك الفترة؟

□ كانت علاقة خاصة جداً، وهو قد اعتاد على اصطحابي معه أنى ذهب بالرغم من وجود إخوة لي، وحتى أيام الوحدة عندما كان يقوم بعمله كعسكري متطوع في الجولان كان يأخذني معه بين الفينة والأخرى. صدقني إنه في تلك الفترة لازمني إحساس لم أتخلص منه أبداً وهو أنني أنهيت خدمتي الإلزامية منذ أن كنت طفلاً ومن قبل أن أدخل المدرسة. لقد عشت الكثير من الاستنفارات على الجبهة السورية في تلك الفترة، وكانوا يهربونني أحياناً بسبب قصف ما. وهو لطالما حسب لي حساباً وأنا كبير وكان رأيي مطلوباً في الكثير من المواضيع التي تمر بنا. لم أكن أوافقه على كل شيء بعكس أخوتي، وكنت أجادله لدرجة أنني كنت أستثير غضبه في الكثير من المواقع، وأحياناً كان يعترف بأنني محق. أبي بنفس الوقت كان صديقاً كبيراً لي، وقد أعانني على تجاوز الكثير من الملمات الصعبة.

● وعلاقتك بأمك؟

□ علاقتي بأمي يمكن أن أختصرها لك بصفحة كتبتها بعنوان (حليب أمي)[1]، وهذه الصفحة تفسر حقيقة علاقتي بها، ولا أخفيك أنها كانت علاقة مضطربة للغاية، ربما بسبب من غياب الأب الدائم عن البيت، فهي لم تكن لتستطيع أن تضبط الأوضاع فيه، وكانت قاسية إلى حد ما، وأنا لا أذكر أنني رضعت منها وأنا طفل، ولا أذكر أنها ضمتني أو قبلتني أو حتى نمت في حضنها فترة طفولتي كلها، ولطالما تساءلت عما إذا كانت تحبني..!!

● البيت الذي تربيت فيه ما الذي يعنيه وجوده في أفلامك؟

□ ظلال هذا البيت موجودة في (ليالي ابن آوى)، حتى أنني صورت الفيلم في نفس البيت الذي تربيت فيه مع أن الفيلم لا يمكن اعتباره سيرة ذاتية.

● كيف ذلك وطيف الأب والأم موجودان فيه بقوة؟

□ نعم.. هذا يبدو للوهلة الأولى هكذا، ولكنني استخدمتهما بشكل عكسي في الحقيقة. لقد عملت على التفاصيل الخاصة بعمل درامي يخص الناس

---

(١) النص منشور على الصفحة ١٣٣.

بالدرجة الأولى وليس فقط مجرد سيرة ذاتية لشخص، بقدر ما هي سيرة لوطن بأكمله،أولمرحلة بدأت منذ عام ١٩٦٧، وهي المرحلة التي هزمنا فيها وتأسست عليها تربية ما زلنا نعيش آثارها وفصولها حتى الآن.

● من أين تستمد صور شخصياتك ؟ هل هي محض خيال أم أن لها وجود في الواقع ؟

□ ربما ألمح شخصية في الواقع تحمل عناء (كاركتر) ما أستفيد منها لاحقاً وأطورها بحدود ما تقتضيه الضرورة الفيلمية. ولطالما عملت بهذه الطريقة الناتجة عن المراقبة الدقيقة للبشر وطبائعهم وسلوكياتهم وأعدت إنتاجها في ما يمكن تسميته بالمخبر الإبداعي ..أنا أعرف علاقات الريف بشكل جيد، وأعرف الأنماط الموجودة فيه،ولا أخفيك أنني كنت شديد المراقبة لها، وشديد الحساسية تجاهها أيضاً، وحتى أنني لم أفوت الكثير من الحكايا التي كانت تدور فصولها في البيت، وكان أهلي يطلبون إليَّ إعادة سرد هذه الحكاية أو تلك من خلال مشاهداتي للرعاة والفلاحين والمدنيين الذين يمرون من مناطقنا، وكنت على قناعة ومازلت أن الكثير من هذه القصص تحتفظ بأهلية الأفلام السينمائية ونكهاتها .

● **هل كنت تعيد رواية هذه الأشياء على مسامع أهلك كما حدثت أم أنك كنت تضيف إليها أشياء من نسج خيالك،كأن تقوم بتبهيرها كما يفعل السينمائيون؟!**

□ من المؤكد أنني لم أكن أعيد نسخ الواقع حرفياً، ولكن كنت أستفيد من عنصر معين وأؤلفه من جديد من خلال فهمي لطبيعة الشخص وطريقة تفكيره وحتى طريقته في الكلام. وطالما عرفت مفاصل شخصيته، فإن هذا يعني التمكن من قياده درامياً، لأن معالمه الأساسية الموجودة في الواقع أصبحت بين يدي، وأصبح بوسعي أن أضيف إليه الكثير من (البهار)ومن خيالي بحسب فهمي له بالطبع.

● **هل يمكن القول إنك في تلك اللحظات كنت تتربى على التفكير السينمائي، وطرائق السرد، وكيفية حكاية القصة الخ...؟!**

□ من دون شك إنه في هذه اللحظات ولدت عندي القدرة على تلمس الطريق باتجاه الحكاية السينمائية التي تعيش على الخيال وتقتات منه الكثير من التفاصيل والأحداث.

● ماذا عن وداع الأم لك حين سفرك للدارسة؟

□ عندما وصلنا إلى معهد السينما في موسكو طلبوا إلينا كتابة موضوعين باللغة الروسية، أحدهما كان يجب أن يحاكي الأم في موضوعته، أو لنقل إن الموضوع كان اسمه (أمي)، وأنا كتبت بطريقة تركت أثراً كبيراً على الحاضرين من اللجنة، ولأول مرة في حياتي أحسست بأنها تضمني وتقبلني وكان ذلك في أيلول ١٩٧٥ ،أنا المولود عام ١٩٥٤، وأنا لا أذكر إنها قبل هذا التاريخ قد فعلت هذا من قبل، لقد كان شيئاً مؤثراً خاصة وأنها كانت مصابة في تلك الفترة بداء السكري، وأنا كنت أحبها كثيراً. عندما عدت بعد سنة اللغة كانت قد فقدت بصرها تقريباً، إذ كانت ترى أشباحاً من حولها، والمؤلم في حكايتي كلها أنه لا أبي، ولا أمي شاهدا كادراً واحداً من أفلامي، وهما توفيا قبل ظهور (ليالي ابن آوى)، وهذا زاد من إحساسي بالقهر بخصوص هذا الفيلم، ومع أن أبي كان متواجداً في لقطة يتحدث فيها عن أمنيته في فيلمي الأول (أمنيات)، إلا أنه لم يعش ليشاهدها، فقد توفي ونحن نعمل مع محمد ملص على فيلمه (أحلام المدينة).

● ما الذي عناه لك في ذلك اليوم الذي سرح فيه أبوك من الجيش خروج بنات آوى من أوكارها بقصد الصياح؟!

□ هل تريدني أن أجيبك على سؤالك وأنا طفل أم وأنا واعٍ؟!

● أريدك أن تجيبني بـ "اللغتين"؟

□ وأنا طفل أثارتني هذه الحكاية حد الرعش، فمع كل هذا الزخم من العواء تمكنت أمي من إسكاتها بصفرة واحدة لدرجة أن شيئاً يشبه حالة ما بعد الإعجاب سرت في المنزل كله دفعة واحدة وأنا كنت مسحوراً تماماً جراء قيامها بذلك. أما أبي الذي لم يكن يعرف الصفير، فقد أخذ يوقظها كل ليلة

وفي أوقات غير منتظمة من أجل طرد هذه الحيوانات. هذه المسألة كانت تدهشني وأنا صغير لدرجة أحسست معها -كما في الفيلم- إن الصفير كان يهدّ أمي ويتعبها، مما دفع بي لأن أتعلم الصفير كي أساعدها وهذا دفع أبي بدوره ليحييني. صرت أتولى طرد بنات آوى بالنيابة عن أمي، ولاحقاً عندما تمعنت في هذه الحادثة أحسست أنها تصلح لأن تكون مادة درامية ممتازة تتحدث من خلالها عن وطن بأكمله.. عن أب.. عن مجتمع بطريركي أبوي.. عن عنف التربية وقسوتها.. عن الهزائم المتتالية التي حاقت بنا.. وعن هذا الحب الذي يشبه الماء، فمهما حاولت أن تعثر على مساربه كي يخرج منها، يظل بحاجة إلى مسارب أخرى ليظل يجري عذباً ورقراقاً لا يفارق طبيعته الخالدة.

● **كيف كان موقف الأب منك عندما توجهت لدراسة السينما؟**

□ أبي كان فرحاً جداً، وكان يعاضدني من هذه الناحية خاصة وأنه كان صاحب صوت جميل ويغني الكثير من الأغاني الصعبة، وهو كان يكتب الشعر، وكان قارئاً نهماً، ويغني لعبد الوهاب وأم كلثوم، وقبل أن أسافر اشتغلت على مسرحيات في القرية، وهو كان يفخر بي لأنني أؤلف وأغني، وكان سعيداً جداً لأنني أسافر من أجل دراسة السينما، وهو بالعموم كان يحب الفن والسينما والموسيقا والمسرح.

● **بعد سفرك للدراسة هل غبت كثيراً ولفترات طويلة؟**

□ يمكن القول إنني عدت بعد سنة اللغة، وكذلك بعد السنة الأولى في المعهد، ولكن فيما بعد ظللت أربع سنوات متتالية لم أرجع فيها إلى أهلي، فقد استولى عليّ مشروع تصوير في كل صيف بسبب طبيعة الدراسة نفسها.

● **كيف كان امتحان القبول في معهد السينما؟**

□ كان صعباً وقاسياً وتخللته الكثير من المخاوف والآلام، فقد كنا أربعين متقدماً من مختلف دول العالم، وهم كانوا يريدون منا عشرة فقط. والامتحان كان على

دورتين يتم اختيار النصف في الدفعة الأولى، وكذا النصف في الدفعة الثانية. عندما تقدمت بالموضوعين سئلت عشرات الأسئلة بخلاف الكثير من زملائي الذين جيروا ما شاهدوه خلال الشهور الثلاث من إقامتهم لليوم الأول المطلوب الكتابة عنه، وأنا أحسست أن هذا غير صحيح ولا يحتوي على الصدق، ولذلك كتبت جملة واحدة عن اليوم الأول وأنا ذاهب إلى العاصمة موسكو في تلك الرحلة الخاصة بالطلاب، والتي انطلقت في الواحدة بعد منتصف الليل، ولأول مرة شعرت بالرعب جراء الصعود إلى الطائرة مع كل ذلك الألم الذي كان يضغط عليّ نتيجة قتل رجل لزوجته في القرية مع كل ما أحاط هذه الجريمة من غموض إلى أن تكشفت خيوطها تدريجياً، ومع ذلك ظلت تضغط مثل كابوس مؤرق، أضف إلى ذلك إحساسي الغريب بأن الطائرة كادت تهوي بنا بين كييف وموسكو بسبب من سوء الأحوال الجوية، وهذه كانت أول مرة أكتب فيها بعد كل هذا الإرهاق والرعب الذي رافقنا في رحلتنا، وعندما حطت الطائرة في المطار كتبت جملة واحدة: "وكان المطر غزيراً في موسكو" ووضعت نقطة. احترموني كثيراً على هذه الجملة، فأنا كنت أشيل كابوساً وأنا قادم، وكان كافياً لي أن أعبر عن نفسي بهذه الطريقة في تلك اللحظة، وهم اعتبروا ذلك كافياً حيث أنني لم أبالغ أو أكذب بشأن اليوم الأول.

● من هم أساتذتك الذين توالوا على تدريسك تباعاً؟

□ لقد تتلمذت في البدايات على يد الكسندر ستولبير، وهو المخرج الذي اشتهر بفيلمي (قصة إنسان حقيقي) و (الأحياء والموتى) الذي حصد عنه جوائز عدة وشاهده أكثر من ١٨ مليون مشاهد. ستولبير استمر بتدريسنا حوالي نصف المدة المقررة إلى أن توفي، فأكمل معنا (الراحل بدوره) يوري أوزيروف.

● هل هناك من بين أساتذتك من تعلقت به وترك تأثيراً ما عليك؟

□ ستولبير هو من وجهني إلى داخلي، وساعدني على اكتشاف نفسي، وأنا مدين له بالكثير، لأنني وفي أول مرة أقدم فيها مشهداً في المعهد أحسست أنني أدور خارج طبيعتي وخارج نظام تفكيري، وهو من أرشدني بقوله إنه لا يشبهني،

وبدأ يطلب إليّ أن أقوم بأشياء محددة، فقد اكتشف كماً هائلاً من السخرية السوداء بداخلي. ستولبير هو من وضعني على السكة الصحيحة، وقال لي: "هذا هو عالمك فادخله وأنت آمن.. فأنت رجل ساخر". وأنا حتى هذه اللحظة لم أكن أدرك أنني ساخر، لدرجة أنني عندما كتبت أول سيناريو لي وضحك الجميع في الصف الدراسي كنت أعتقد أنهم يسخرون مني أو من قراءتي، فأنا كنت مؤمناً إن ما أقدمه ليس إلا عملاً تراجيدياً. ستولبير هو من وجهني أيضاً نحو الكتاب الساخرين من أمثال غوغل، تشيخوف، مارك توين، عزيز نسين كي أقوي هذا الإحساس بداخلي.

● من تعاون معك من الطلاب في الأفلام التي اشتغلت عليها؟

□ موفق قات مثلاً، نحن نتعاون معاً منذ أول فيلم لي وحتى اللحظة. وموفق كان وفياً على الدوام، وهناك مسيرة طويلة تربط وتؤلف بيننا.

● هل هناك حادثة مهمة تركت أثرها عليك أثناء الدراسة؟

□ نعم.. عندما انعقدت دورة مهرجان معاهد الدول الاشتراكية السينمائية حصل فيلمي الثاني (درس قديم) على ست جوائز، وهذا كان بالنسبة لي يشبه انعطافة كبرى، فأنا الطالب الأجنبي الوحيد الذي شارك بعد أن تم انتقاء فيلمي من بين أفلام المعهد إلى جانب خمس أو ست أفلام فقط.

● أثناء الدراسة في المعهد هل فقدت أحداً ولم تتمكن من الحضور لتقديم العزاء؟!

□ في السنة التحضيرية وكنا قد انتهينا للتو من امتحانات القبول في معهد السينما ألمّ بي خاطر لا أنساه أبداً، فقد دهمني شعور غريب يؤكد لي أن جدتي (والدة أبي) التي ربتنا قد توفيت، وطلبت إلى زملائي أن يلحظوا التاريخ الذي استغرقني فيه مثل هذا الشعور. والحقيقة أنا لا أعرف لماذا تذكرتها في تلك اللحظة، ولكن صدف وأنني كنت أستمع إلى أغنية السيدة فيروز (ستي يا ستي.. اشتقتلك يا ستي)، فاستبد بي الحنين لأظل أردد هذه الأغنية. وعندما رجعت إلى الديار لم يخبروني بشيء، وأنا كنت قد عدت بالسفينة إلى مرفأ

اللاذقية، وعندما وصلت سألتهم عن جدتي فقالوا لي إنها بخير. ولكن بعد الغداء طلبت أن أزورها لأنني مشتاق إليها كثيراً، وهم قد استغربوا في البداية سؤالي عنها. وطلبي زيارتها، وكان أن صارحوني بأمر وفاتها، فطلبت إليهم أن يذكروا لي تاريخ وفاتها والساعة التي توفيت فيها، وما أدهشني هو أن اليوم والتاريخ كانا يتطابقان مع الوقت الذي لحظت فيه غيابها وأنا في موسكو.

● كيف كنت تقضي وقتك أثناء الدراسة لو استثنينا مشاهدة الأفلام والتحضير لتصوير الأفلام الطلابية؟

□ سنوات الدراسة كانت مرهقة للغاية لدرجة أنه لم يكن هناك متنفس لعمل شيء آخر باستثناء التحضير لأفلامنا الطلابية والامتحانات المختلفة. وأنا من جهتي عملت التالي: كانت السنة الخامسة هي سنة لتصوير مشروع التخرج فقط، فليس لدينا في هذه السنة سوى تصوير (فيلم الدبلوم)، وأنا كنت قد قدمت في السنة الرابعة كل الامتحانات الحكومية وقمت بتصوير فيلم التخرج وأجريت له كل العمليات الفنية وخبأته في العلب للسنة الخامسة استعداداً للتخرج. وفي هذه السنة التي أصبحت خالية من الهموم الطلابية قمت كنوع من التعويض بزيارة مدينة موسكو، والمتاحف، ودور السينما، حتى أنني عملت في دوبلاج أفلام الرسوم المتحركة التي يبث بعضها حتى الآن في بعض المحطات العربية، ثم رزقت بابنتي ماريا، والحقيقة أنني قضيت نسبياً سنة مريحة إلى أن حان موعد التخرج.

● علاقتك العاطفية (الموسكوفية) الوحيدة هي مع زوجتك لاريسا؟

□ نعم مع زوجتي لاريسا فقط..!!

● لم يكن هناك علاقات أخرى قبل أن تتعرف بها؟!

□ نعم كانت هناك علاقات وكانت لدي خطيبة في سورية.

● حتى تلك اللحظة ما الذي كانت تعنيه المرأة لك؟ أنت تدرس سينما وتشاهدها في مختلف أنواع الأفلام.. ومن المؤكد أنك رسمت لها صورة ما، خاصة وأنك تراها في الشارع وفي المعهد وفي كل مكان من حولك؟!

□ واحد من الأسباب الذي جعلني لا أعود إلى دياري لمدة أربع سنوات متواصلة هو خطوبتي، فأنا عندما سافرت للمرة الأولى أرهقت نفسياً إذ ظللت على خطوبة مع فتاة من حينًا في اللاذقية لما بعد السنة الأولى. وهذا قد سبب ألماً لي وللآخرين درجة أنه أحسست أنه لم تعد توجد عندي المقدرة النفسية للرجوع إلى الدار كي لا أتألم. لقد عشت تجربة قاسية إلى أن تعرفت على زوجتي الحالية لاريسا التي ما تزال تعيش وتعمل معي حتى اللحظة. في تلك الفترة كنت أعيش حالة فراغ، بالرغم من أنني كنت أعمل كثيراً وأفكر كثيراً وحتى أنني كنت أنظم وقتي بطريقة يحسدني عليها الكثير من الزملاء. وغالباً ما كان مطلوباً مني في درس الإخراج تقديم مشهد، وكان عندنا درسين في الأسبوع. وأنا كنت أقدم مشهدين، كانا يتطلبان الكثير من الجهد والوقت والتدريب. وأنا كان لدي شغف وطاقة لا ينتهيان، وما فعلته هو أنني كنت أفرغهما في العمل الدائم. وأنت تعرف أن هذه الأشياء عموماً تحدث من خلال ومضة وهي لا تجيء بتخطيط مسبق، فأنت عندما تفتح باباً وتمر إنسانة في الكوريدور الداخلي وتتطلع إليك وتلتفت لبرهة، ثم تصبح زوجتك، فمن المؤكد أن الباب لم ينفتح فقط على هذه الإنسانة وإنما على الكثير من الحكايات.

● نشاهد في أفلامك أفعالاً تلصصية على المرأة.. هل ثمة شيء من هذه الأفعال له علاقة بك أم أنها مجرد أفعال تخيلية؟!

□ من المؤكد أن بعض هذه الأفعال له علاقة بي، وبأناس أعرفهم حق المعرفة من سنوات المراهقة.

● هل سبق لك وأنت طفل وأن تلصصت على المرأة؟!

□ بالطبع.

● هل يمكن أن تروي حادثة معينة؟

□ كل النساء اللواتي كن يسبحن كن عرضة للتلصص.

● كنت تذهب لوحدك أم مع أصدقاء لك؟

□ كنا نذهب أحياناً بشكل جماعي وأحياناً لوحدي وأحياناً كنا نتنادى من أجل القيام بهذه المهمة.

● متى ولدت ابنتك ماريا؟

□ عام ١٩٨٠م.

● من الذي أسماها ماريا..؟ أنت أم لاريسا؟

□ أنا ولاريسا لأننا كنا متفقين أن نسميها اسماً لا توجد فيه غربة في أي مكان تذهب إليه في هذا العالم..

● عندما تعرفت على لاريسا هل بدأت تتعاون معك في أفلامك؟

□ لا.. فقد كانت منشغلة بدراستها، ولكنها كانت مطلعة على تجربتي، فأنا عندما التقيتها كنت قد انتهيت من فيلمي الأول (تصبحون على خير) وهي كانت قد شاهدته وأحبته كثيراً.

● متى التحقت بالخدمة الإلزامية؟

□ عام ١٩٩٣م.

● كيف استطعت أن تنظم حياتك؟

□ يمكن القول إنها كانت فترة صعبة للغاية، فقد اقتادوني مخفوراً لأداء خدمة العلم وأنا أعمل على فيلم (صعود المطر).

● بعد عودتك من الدراسة في موسكو كان أول عمل لك في فيلم (أحلام المدينة) لمخرجه محمد ملص؟

□ لا.. كنت قد انتهيت من تصوير فيلم (أمنيات)، الفيلم التسجيلي الأول، ثم انضممت إلى قائمة فيلم ملص الطويلة، وكان هذا أول وآخر تعاون فني لي معه.

● ثم ودعت فكرة التعاون الفني بعد هذه التجربة؟

□ لا.. عملت مع أسامة محمد في فيلمه (نجوم النهار). وبالعموم أنا لست ضد فكرة التعاون الفني، ولم يطلب مني أحد الزملاء أشياء تتعلق بالسينما إلا وكنت معه.

● هل تعتقد أن صيغة التعاون الفني الموجودة في السينما السورية فقط جاءت لصالح الأفلام السورية أم أنها كانت تعبر عن بطالة يعيشها المخرج السوري، فتم ابتداع هذه الصيغة؟

□ أنا لا أعتبرها قصة بطالة. شخصياً أنا لم يخترني أحد لأنني عاطل عن العمل، وأنا بدوري لم أختر أحداً لأنه كان عاطلاً عن العمل، فأنت في المحصلة يكون معك خريج أكاديمي كمخرج مساعد. ونحن صممنا هذه الصيغة كنوع من الاحترام لمن يعمل معك وهو قد يكون زميلاً لك في نفس المعهد الذي تخرجت منه، وربما عند نفس المعلم.

● ولكنها صيغة موجودة فقط في السينما السورية؟

□ جيد.. هذا امتياز يخصنا وحدنا على ما يبدو.

● أثناء عملك في (أحلام المدينة) هل هناك حادثة جرت معك وجعلتك تفرمل وتتوقف عن العمل؟

□ عندما كنا نعمل في هذا الفيلم ليل نهار ودعت أبي. وأعتقد أن ذكرى رحيله ستظل مرتبطة بهذا الفيلم.

● ماذا عن تجربتك كممثل في (نجوم النهار)؟

□ لقد استفدت من هذه التجربة كثيراً بالعمل على الممثل لاحقاً. وأنا أستطيع القول إنني أملك لغة خاصة بالعمل مع الممثل. وقوفي أمام الكاميرا أفهمني ما الذي يعنيه لي أن أكون وراء الكاميرا عندما أكون أمامها. هذا الشعور وأنت أمامها يصبح مختلفاً ويغير كثيراً من زاوية النظر إلى طبيعة عمل المخرج والممثل على حد سواء. وبالنسبة لي إن الممثل هو إنسان في المحصلة النهائية، فهناك الممثل الذي يزعجه وجود بعض الفضوليين الذين ينظرون إليه من وراء

الكاميرا وهو بالتالي لا يريدهم أن يكونوا متواجدين. وهناك المخرج الذي لا يعترف بهذا، فهو يريده أن يمثل. عموماً هذه التجربة كانت مفيدة لي على كل الأصعدة، وأنا استمتعت بها كممثل، وأنا في عملي أشتغل على الشخصية وأخترع لها التفاصيل وانطلاقاً من هذه التجربة بدأت أطالب الممثل باكتشاف دوره وليس أن يجيء فقط إلى الدور المكتوب ليقوله أمام الكاميرا. ما أريده منه هو تفجير الدور بيني وبينه من خلال الحوار الدائم والمعمق، فهو يجب أن يستفزني كما أستفزه أنا حتى أعرف نقاط ضعفه، فأستغل هذه اللحظة أثناء التصوير، وأثناء وجود الكومبارس، وحتى بوجود فضوليين لأعرف ما إذا كانت هذه اللحظة تفيده أم لا. لقد أفادتني تجربتي في (نجوم النهار) في فيلمي الأول من حيث البحث عن الإيقاع وتعميقه أثناء توجيه الطاقم.

● هل يمكن أن تمثل دوراً طويلاً في فيلم من أفلامك؟

□ أنا مثلت في (رسائل شفهية) وفي (خارج التغطية)، ولكنني لا أخفيك أن الإمساك بمهنة الممثل والمخرج في آن مسألة صعبة للغاية. هذه العملية تربكني وخاصة عندما يكون مطلوباً أن تراقب ليس الممثل فقط وإنما طاقم الفيلم بكامله.

● هل يمكن أن تخرج فيلماً عن سيناريو لمؤلف غيرك؟

□ إذا ما لامس عالمي.. فهو بكل بساطة سوف يريحني قليلاً من عناء الكتابة.

● ألم يعرض عليك أحد سيناريو من قبل؟

□ عرضت عليّ تجارب معينة لهواة لم أجد فيها ما يلامس عوالمي وشغفي.

● أنت تعتبر من بين أكثر المخرجين السوريين نتاجاً.. بعد هذه التجربة هل تعتقد أن سينما المؤلف سوف تظل سمة السينما السورية؟

□ ليس شرطاً، هناك مخرجون يتحولون الآن نحو الأدب السوري، وهذه مسألة نسبية، ففي المستقبل القريب أعتقد أن كثيرين سوف يتعاملون مع كتّاب. ولكن في النهاية ما يعني لي هو أمر واحد فقط، وهو ما الذي يروى على الشاشة

بغض النظر عمن كتب العمل، أهو المخرج أم كاتب آخر. وبالنسبة لي هل كان موفقاً ولامسني من الداخل كما يفترض، وإذا ما كان العمل جيداً، فأنا ليس لدي مشكلة، أم إذا كان العكس، فلنقم بمعاينة الموضوع بشكل جيد، فإذا ما كانت المشكلة تكمن في دراما الفيلم، فيجب أن ننبه إلى ضرورة التعاون مع كاتب. وعلى العموم بما يخصني أنا، دائماً كان لدي استشارة درامية ولم أكن وحدي، وأحياناً نكون ثلاثة معاً، ففي (قمران وزيتونة) مثلاً كان معي حسن سامي اليوسف ومحمود عبد الواحد وأسامة محمد، فيما رافقني حسن سامي اليوسف في معظم أفلامي كمستشار درامي.

أنـــا والمونتـــاج

● متى سمعت كلمة مونتاج لأول مرة ؟

☐ لقد سمعت بها من خلال الأفلام التي كنا نشاهدها. لم أكن أفهم معنى هذه الكلمة التي كانت غامضة، وربما بغيضة ولا تطاق، وفي نفس الوقت كانت هذه الكلمة تثيرني من دون أن أعرف معنى لها إلى أن سافرت للدراسة، وربما بدأ بغضي لها يتحلل تدريجياً من إثم الغموض الذي ارتبط بها فترة طويلة. لقد أحسست إن المونتاج هو من جعلني أمسك بتلابيب السينما، فأنت تبدو كما لو أنك تتحدث عن حبيبة في مكان مجهول، والمونتاج هو من يقتادك إليها.

● حتى تلك اللحظة ما هي التفسيرات التي ظهرت ببالك للكلمة؟

☐ كنت على قناعة بأنها على علاقة بتقنيات السينما ولو لم تكن مهمة لما أضافوها إلى التيترات التي تملأ الشاشة. وباعتقادي - الآن- إن المونتاج هو من يحدد قطعاً هذا التصادم الخلاق الذي يحدث بين اللقطات وبين المشاهد المختلفة.

● هل تعتقد أن المونتاج بهذا المعنى هو عملية إخراج ثانية للفيلم؟

☐ ربما ينطبق هذا المعنى على السينما الوثائقية أكثر مما ينطبق على السينما الروائية، ففي الفيلم الروائي هناك قصة، أو سيناريو تم بموجبه تصوير فيلم، وقد ساعد المونتاج على قلب بعض الأفكار، ولكن بالمجمل لا تستطيع بناء الفيلم ككل بحيث تعمل فيلماً جديداً من خلال هذه العملية المونتاجية، أنا لست مع هذه الصيغة، فعندما أكون في صلب العملية المونتاجية، وعندما أضع اللقطة التالية، فإنما أقوم بالمونتاج الذي يتم فعلياً أثناء التصوير، وأنا على قناعة بأن مونتاج الفيلم يتم أثناء وضع الكاميرا.

● عندما يذهب أحد ما ويصور مادة سينمائية من عشر ساعات، هنا أليس هو بحاجة إلى عملية إخراج ثانية للفيلم؟

□ هذا أمر غير مفهوم بالنسبة لي. أنا عندما يكون فيلمي يمتد زمنياً عبر ساعتين، فلا يمكنني أن أفهم سبب تصوير مادة بهذه الكثافة الزمنية مع تقديري لمسألة الدوبلات والإعادات. أنا أعتقد أن هناك مشكلة في آلية التفكير إذ كيف يمكن خلق ساعتين من عشر ساعات، فما أعرفه من خلال تجربتي إن فترة التحضير وفترة كتابة النص والتقطيع الفني هي أوقات كافية لتأمل ما سيكون عليه الفيلم. هناك قرارات حاسمة يجب اتخاذها قبل وضع الكاميرا، وإذا ما كنت تصور وأنت لا تعرف ما الذي ستقوم به أثناء تركيب الفيلم فهنا الطامة الكبرى، لأن هذا يغدو مثل سفر في المجهول.

● هذا يقود إلى الحديث عن تقشفك في استخدامك للفيلم الخام.. وتبدو وكأنك لا تدعو للارتجال في أفلامك؟

□ عندما أصور فيلمي أكون على دراية تامة بتوليفه منذ لحظة كتابته على الورق. أنا أركب فيلمي وأنا أعرف إيقاعه سلفاً. وأحياناً وفيما أنت تصور، فإن المكان، أو الممثل، أو بعض الظروف تستدعي في هذه اللحظة انبثاق فكرة جديدة، وهذه الفكرة الجديدة ترعبني، بالرغم من أنها قد تأتي بشيء جديد، وهذا الارتجال قد لا يكون له هناك مكان في الفيلم لذلك أتجاهله مع معرفتي بمدى جمالياته في بعض الأحيان، خاصة وأنه قد لا يكون حاملاً لمعنى درامي، ولكن أحياناً يتم الارتجال على أسس واضحة، وأنا أحياناً أرتجل في أفلامي، ولكن بالمقابل لا أزيل حائطاً من مبنى أعرف أنه سيتهدم، وطالما إن الأساس صحيح، فليس هناك مشكلة ما إذا كانت النافذة من الشرق أو من الغرب، وإذا ما كانت من الغرب وأحسست أن إطلالتها ستكون أفضل للفيلم من الشرق، فأنا سوف أرتجلها في الفيلم، ولكنني لا أرتجل أشياء قد تشعرني بأنني خرجت عن سياق الفيلم وموضوعه.

● أين يمكن أن نجد مثل هذا الارتجال في فيلم من أفلامك؟

□ في فيلمي الأخير مثلاً (أيام الضجر). ولحسن الحظ أنه حدث ونحن في الأيام الأولى للتصوير ولو أنني وعيت هذا التفصيل في منتصف الفيلم لما أخذت به، لسبب بسيط، فهو كان يجب أن يوضع في البداية، ولو وضعته في النهاية فلن يكون له أي معنى، وبالتالي سأكون قد حرّفت النهاية قليلاً ضمن ما هو مكتوب عندي، وهو عبارة عن تفصيل سيتكرر في الفيلم حوالي أربع مرات، وكما أسلفت، فأنا تنبهت لهذا الشيء في الأيام الأولى للتصوير وجاء قوياً. في (صعود المطر) كان هناك نوع من الارتجال، في الرقص تحت المطر، أو في التعامل مع البطل المتخيل، وثمة لحظات قمت بتأليفها أثناء التصوير، ولكن بناء على شيء مكتوب عندي. ويمكن القول إنني أحياناً أحذف أشياء وأحلّ مكانها أشياء أخرى، وهي عملية خلق مستمرة بالنسبة لي لا تتوقف عند حدود هذا المشهد أو ذاك. في (قمران وزيتونة) حدث نوع من الارتجال، وكان ثمة مغامرة تكمن في تصوير مشهد بعدة لقطات، وعندما أتيت إلى الموقع اكتشفت أنه يجب أن أصور هذا المشهد بلقطة واحدة وبطريق الكاميرا المحمولة، وقد أعطى هذا تأثيراً قوياً يمكن أن تلحظه عندما تقص الأم شعر ابنتها. هكذا أفهم الارتجال وأقوم به.

● عندما تذهب إلى غرفة المونتاج... كيف تبدأ عملك؟

□ نقوم في البداية بتنسيق كل الاعادات وننتقي اللقطات المطلوبة التي ستسهم في تركيب القصة. عموماً أنا أصور اللقطة بمعدل مرتين أو ثلاثة.. وغالباً ما تكون مرتين. وعند طاولة المونتاج (المافيولا) أبدأ بانتقاء اللقطة المناسبة. وهذه عملية قد تستغرق أسبوعاً. وهكذا أعمل إيقاعاً أولياً بعد (تنظيف المادة) من الاعادات. ومن خلال الخبرة والتجربة قد أقوم بتحديد معالم الإيقاع النهائي لأنني أعرف وجهتي بالضبط.. وهذا يتيح لي أن أقطع هنا وأولف هناك. ولم يخني إحساسي إلا فيما ندر وأنا أستل المادة الأولية التي عادة ما تكون في حدود الزمن الاستغراقي للفيلم.

● هل يمكن القول إنك في حالة مونتاج ذهني قبل أن تبدأ؟

□ أنا أقوم بالمونتاج على الورق، لدرجة أنه يمكن للمونتيير أن يقوم بالمونتاج حتى من دوني إذ يكفيه أن يكون الديكوباج الواضح بين يديه حتى يفعل ذلك، إلا في بعض الأماكن التي أقوم أنا فيها ببعض الاختصارات والتعديلات خاصة وأنني لا أصور أي لقطة لا مكان لها في فيلمي.

● ما الذي قد لا يعجبك في المونتاج؟

□ بأي معنى؟!

● بمعنى "الاعتداء" على فكرة من أفكارك.. أي أنه كان ينبغي ألا يحدث مثل هذا القطع هنا مثلاً؟!

□ إذا كان ثمة ما يزعجني في المونتاج، فهو مسألة تقنية وليست مسألة إبداعية، والتي تكمن في نهايات كل فصل، والمحددة بزمن يكمن في الشريط الضوئي الذي سينزل عليه صوت الفيلم العام والذي يجب أن تنهيه في هذه اللحظة. هذا الفارق الذي يكمن في تسعة عشر كادراً يفسح المجال أثناء العرض لتطير جملة من هنا إذا ما كانت نهاية في الفصل لها استمرارية في الفصل الآخر. هذه مسألة مزعجة، وخاصة إذا كان هناك استمرارية في الموسيقا التي سيحدث فيها قطع غير محبب، إذ يختنق الصوت لمدة ثانية تقريباً. هذا ما يزعجني في المونتاج بوصفه تقنية، وأما كعملية إبداعية، فهو متعة لا توصف.

● هل تعود بعد العروض الجماهيرية لأفلامك لتتحسس الفيلم مونتاجياً في هذا الموقع أو ذاك؟

□ بالطبع.. وأعتقد أن هذا شيء طبيعي. فأن تشعر بعد فترة من الزمن إنه كان يجب أن تقطع هنا أو تقطع هناك، وأن هذه اللقطة كان بالإمكان الاستغناء عنها، أو لو أنك اختصرت هنا أو هناك. والحقيقة أنني أقوم بمثل هذا الشيء أحياناً، ففي فيلم (رسائل شفهية) حدث وأن اختصرت قليلاً من النهاية وذلك بعد العرض الأول له، وكذا الحال بالنسبة لفيلم (صعود المطر) إذ قمت باختصار بعض اللقطات منه بعد عرضه في المهرجان.

● عندما تكون جالساً إلى طاولة المونتاج (المافيولا) هل تشارك المونتيير أفكارك أم أنه لديك آراء حاسمة لا تقبل إضافات من أحد؟!

□ بالعكس، فأي فكرة يتقدم بها المونتيير أنصت إليها، وإذا كانت أفضل من فكرتي فإنني أطلب تجربتها، وإذا ما أعجبتني، فإنني آخذ بها ما إن أتأكد من جودتها. وغالباً ما أتحدث أنا والمونتيير الذي يعمل معي بصوت واحد. وأنت تعرف أنني أعمل مع علي ليلان دائماً، ولقد اعتدنا على بعضنا درجة أنه قبل أن يقول فكرته صرت أعرف طريقة تفكيره بالكامل وما الذي يريد عمله.

● لماذا يسود الإحساس بأن المخرج السوري يتكتم على فيلمه أثناء قيامه بالعمليات الفنية له وكأنه يعمل على شيء لا يجب أن يظهر إلا في العرض الجماهيري المتمثل بهذا المهرجان أو ذاك؟!

□ أنا شخصياً لم أوقف العملية المونتاجية أثناء دخول أي زميل أو أي شخص إلى غرفة المونتاج. أنا أعي أنني أنجز فيلماً للناس، ولكن أحياناً يجب أن تكون وحدك وأنت تعمل لسبب تقني ربما..!!

● هل فكرت أن تصور فيلماً بلقطة واحدة؟

□ خطر ببالي هذا الشيء. في فيلم (ليالي ابن آوى) مثلاً عندي لقطات طويلة قمت بعملية مونتاج داخلي فيها. هناك افتتاحية الفيلم وهي تمتد على أربع دقائق، وثمة لقطة أبو كمال وهو يزور ابنه في اللاذقية. كانت لقطة طويلة جداً تتابع الأب بين الحواري حتى أنني سئلت في أكثر من مكان عن الطريقة التي صورت فيها هذه اللقطة، ولم نكن نملك (ستيدي كام) في تلك الأيام، وحتى لو توفر، فلن يفيد لأن الحواري ضيقة للغاية. ما فعلناه هو أننا حملنا المصور عبده حمزة على خشبة ومشينا به.

● ما هو أكثر أفلامك قرباً منك مونتاجياً؟

□ كل أفلامي قريبة مني لأنني أنا مؤلف كل هذه الأعمال، وبالتالي فإنها مدروسة إيقاعياً من قبلي منذ لحظة كتابتها الأولى وحتى اللحظة التي تدور فيها الكاميرا، وأنا أعي فيها حركة الممثل وإيقاع اللقطة وهي بالمجمل كلها قريبة مني.

عن الضجر ومشتقاته الأولى

انتهى عبد اللطيف عبد الحميد من العمليات الفنية الخاصة بفيلمه الروائي الجديد (أيام الضجر)، والذي أصبح «في انتظار دورانه على المهرجانات الدولية المختلفة».

عبد اللطيف الذي يأبى كعادته لحظة انتهائه من كل فيلم جديد أن يتحدث عن عمله قبل عرضه أقله في مهرجان دولي واحد يقول: " الضجر بحد ذاته هو من كوّن مني مؤلفاً وكاتباً ومخرجاً، فأنا كنت أريد قتل الزمن الثقيل بتأليف أشياء خاصة بي". فكيف يمكن لأبطاله الأربعة الصغار أن يقولوا كلمتهم من خلال هذه الحال المقيتة التي يمر بها الكبار أيضاً "من المؤكد أنهم سيبدعون في قتل الضجر الذي ينتهك الأرواح وأرحام الأمهات". ولكن ما هو الضجر الذي سيبدعون في قتاله وربما قتله؟ "إنه ضجر من صنع أميركي- إسرائيلي".

عبد اللطيف الذي لا يخشى أن يكون نوع فيلمه يشكل منزلقاً سياسياً مباشراً في الأحداث التي تدور من حوله يقول كلمة عن "ضجر أربعة أطفال عاشوا في الجولان السوري وتم ترحيلهم إلى شمال سورية عام ١٩٥٨ وهم يأكلون البطاطا مع مرق البندورة في ظلام دامس".

يقول في سياق حوارنا الخاص عن الضجر ومشتقاته الأولى إنه بدأ يعي الحياة حين كان يقضي جزءاً من طفولته المدرسية في الجولان السوري "الذي أعرفه كما أعرف باطن يدي" وهو لا يلبث يتذكر عندما سرّح أبوه من الجيش "أخذنا إلى القرية التي عشنا فيها لاحقاً، وهناك بدأت حياة أخرى، ولكن سرعان ما استولى عليّ الضجر شيئاً فشيئاً، وحدث أن اشترى أبي بقرة حلابة بمقتضى

طبيعة الحياة التي كنا نعيشها، وأوكلوا إلي مهمة رعيها منذ الأيام الأولى . وبدأت أقتادها مع مجموعة من الرعاة حتى اكتشف أهلي أنه يوجد في قاموسي اليومي بعض المفردات البذيئة، واستنتجوا إن ما أتلفظ به إنما هو نقل حرفي عن هؤلاء الرعاة، فطلبوا إليّ ألا أحتك بهم أو أجتمع إليهم، وصار عليّ أن أقوم برعيها وحدي من الصباح وحتى منتصف النهار، وكنت أحظى بقيلولة عند الظهر، قبل أن أستمر برعيها حتى غياب الشمس. في البداية كنت أتسلى بمذياع البيت، فقد كنت آخذه معي وأتابع برامج إذاعة دمشق، وصوت العرب من القاهرة، وإذاعة لندن. وكنت قد تعرفت في تلك الفترة على الكثير من الحروب والقلاقل والبيانات العسكرية والمارشات الحماسية التي كان يبثها المذياع. ولكن عندما كانت تشتد الأحداث كان أهلي يأخذون الراديو مني، فأعود مع البقرة وحيداً إلى ساحات الرعي، وكان لا يجوز لي أن أعود قبل أن تكمل طعامها".

ويتذكر عبد اللطيف: "ربما بدأت في تلك اللحظة أصبح مؤلفاً من حيث لا أدري، فكنت أنشئ إذاعتي الخاصة بي بدءاً من افتتاحية إذاعة دمشق التي كانت تميزها نقرات بزق ساحرة لأمير البزق الراحل محمد عبد الكريم، ثم أقرأ تلاوات من القرآن الكريم، وأتبعها بقراءة نشرة الأخبار. وهكذا بدأت أملأ وقتي. كنت أقضي ست ساعات وحدي، وكان يعتقدني البعض مجنوناً. أنا أعتقد إن الضجر الذي عانيت منه مراراً هو ما دفعني باتجاه الكتابة والتأليف، فقد بدأت أقلد الكثير من الممثلين الإذاعيين من مثل حكمت محسن، تيسير السعدي، وأبو فهمي، وأنور البابا. صرت أقوم بأداء شخصياتهم التي كانت تبدو لي في منتهى الطرافة بطريقتي الخاصة وبخاصة في فصل الصيف، ففي هذا الفصل كنت أذيع الكثير من برامجي الإذاعية وكنت أذيع بيانات عسكرية ومارشات وأنا أحارب الدبابير وأعتبرها أعداء وأسقطها بصفتها طيراناً معادياً. لقد كنت مراقباً قوياً للطبيعة، وكانت تدهشني بتفاصيلها، فقد كنت أتصارع مع الكثير من موجوداتها مثل الأفاعي والعقارب والعصافير".

ويقـول عبـد اللطيـف رداً علـى سـؤال متعلـق بـضجره في هـذه اللحظـات: "تضجرني لحظة النوم، فأنا أكرهها، أكره اللحظات التي يجب أن أتوقف فيها عن الكتابة والمشاهدة والتأمل". وحول ما إذا كان الكادر السينمائي الـذي يتـألف مـن ٢٤ لقطة هو ما يضجره أيضاً يقول: "ليست مشكلتي مع كادر يحل لـي مشكلتي سينمائياً بمقدار ما إن مشكلتي تكمن مع اليوم الـذي يتـألف مـن ٢٤ سـاعة". لا يعتقـد عبـد اللطيـف عبـد الحميـد أن الكـادر السينمائي المؤلـف مـن ٢٤ثانيـة هـو كذبة، ولكن يبدو إن تعاقب الليل والنهار في ٢٤ ساعة ليس صدفة، ولذلك فإن نوم النهار لا يشبه النوم في الليل. وما يريده عبد اللطيف بعد كل فيلم هو ألا ينام وألا يكون هناك نوم أبداً..!!

روائع المكان
والجنة الأخرى

في لحظة استطلاع نادرة، كنا فيها مع ماهر كدو في (قزى الجورة)، حيث صور عبد اللطيف فيها (رسائل شفهية). كان ثمة في المكان الكثير من الروائح التي تشده وحده إلى الوراء. وثمة أمكنة وبشر وأشكال بالطبع. لقد كان يقوم بنوع من التمرين بينه وبين ذاكرته، وكأن الاستطلاع الخاص بـ(بوابة الجنة)[1] هو امتحان للذاكرة قبل الدخول، فالروائح هي روائع في آن. لقد تغير المكان. تغير بيت أبو غسان وحلّ مكانه بيت حديث. نعم تغيرت الحالة الجمالية التي عاشها أثناء تصويره الرسائل وهو كما قال لي هامساً (أنا لم أتغلغل في المكان كما لاحظت حتى لا أتألم).

مصير قزى الجورة لأبطال الفيلم، ولكن ثمة سيناريو يعشعش في القلب، من جهة البوابة والأرقام التي يمكن تعديلها درامياً. ثمة رسائل شفهية وأبطال آخرون يعبرون الجنة الآن، ويضربون الأرض بأقدامهم كي ينتصر النعناع والليمون..!!

---

(١) سيناريو أدبي لفيلم روائي طويل لحسن سامي اليوسف.

حليب أمي(*)

عبد اللطيف عبد الحميد

بعد تسعة شهور قضيتها من ألف والدي، ثم من الباء والتاء، وحتى الياء في رحم أمي، خرجت إلى الحياة. كانت ليلة عاصفة، وثمة أمطار وثلوج ورياح، وقد سبق وصولي آلام لا تطاق ونزيف حاد، وفوق كل هذا سبق وصولي رحيل ثلاث ساعات إلا خمس دقائق من بداية عام يسمونه بلغة الأرقام التي لا يمكن تعديلها ١٩٥٤م.

هكذا قالت والدتي، وهكذا تؤكد بطاقتي الشخصية. لقد خرجت لأشارك الناس احتفالاتهم بحلول عام جديد، ولكنهم كانوا قد ثملوا، بينما بقيت أضجر

(*) ربما يقدم عبد اللطيف عبد الحميد في نصه هذا الفيلم الذي لم يصور بعد. و"حليب أمي" بهذا المعنى ليس كتابة على القياس من أجل التعويض عن الحنان المفقود، الذي سيتراءى له في أفلامه على شاكلة سيالات عصبية تحدد نوع الدفق العاطفي المطلوب. ولكن ربما يشكل النص تلك العدسة التي لم تستخدمها الكاميرا من قبل، لأنه بالتأكيد يخص عبد اللطيف عبد الحميد وهو يودع الأم التي لم تشاهد كادراً واحداً من القلب المهدى إليها في لحظة حنان مثالية لم تكتمل دورتها إلا بالموت... (المؤلف)

وأضجر وكأنني أستنكر الخروج من دفء رحم أمي إلى برد الحياة.. وجعيري لا يتوقف، وآلام أمي وأوجاعها جعلتها تصرخ: ارموه في الشارع.. ارموه.. تسعة شهور وهو يرفس في بطني، وها هو الآن يمقتني بصراخه.. ارموه أرجوكم..!! وزعلت منها. نعم زعلت، لأنني توقفت عن البكاء وأنا أبحر في عينيها معاتباً.

الثلج يهطل وراء النوافذ، والحليب الساخن بدأ يتسلل إلى صدر أمي. ثدياها يفيضان به، وهي تحاول إرضاعي، فأرفض باعتبار أنني زعلان منها. تنقلني إلى الثدي الآخر، فأتشبث برفضي ولا أرضع. وهي حاولت كثيراً، ولكن كل محاولاتها باءت بالفشل. لقد كرهت الحليب، أو ولدت كارهاً له، وحتى كتابة هذه السطور مازلت أكرهه، لذلك عشت على مغلي القمح والشعير وماء السكر مع اليانسون. وبما أنني لم أرضع من حليب أمي، فهذا يعني أنني لم ألتصق بصدرها، وبالتالي لم أستمع إلى دقات قلبها. وهكذا نشأت بعيداً عن دفء حضنها مما خلق بيني وبينها مسافة للبرد.. مسافة للوجع.. مسافة للحيرة.. مسافة لحل لغز طال كثيراً: "هل كانت تحبني"؟ وأمي كانت بطبعها سيدة صارمة.. صارمة لدرجة أنها جعلت من عينيّ عدسة مكبرة تحاول في كل الأوقات قراءة الحنان في عينيها.. في روحها.. وتعذبت كثيراً من أجل أن ألتقط في داخلها ما كان يصبو داخلي إليه. لقد استعملت كل أنواع العدسات المقربة كي أتوغل في عينيها لأقرأ ما في روحها، بل قل لأفك اللغز العصي: هل تحبني أم لا؟!.

وذات يوم مرضت أمي. مرضت السيدة الصارمة، وكنت حينها أحضر لفيلمي الأول (ليالي ابن آوى)، وأخبرتني أختي بأن أمنا في سبات عميق منذ عدة أيام، وقالت إن قلبها هو فقط من يعمل، ورحلت لأودع الأم اللغز. كانت راقدة على سرير في المشفى.. ورحبت بي أختي قائلة: أهلاً عبد اللطيف..

ولم تكد أختي تنتهي من لفظ اسمي حتى فتحت أمي عينيها المطفأتين بفرح لا يعادله فرح.. بابتسامة ما رأيتها على محياها قط.. وسألت: أين هو؟ اقتربت منها، ونظرت في عينيها، وفيهما كثفت حباً عمره خمسة وثلاثون عاماً، وأطلقته دفعة واحدة، ثم أغمضتهما إلى الأبد، وكأنها كانت تقول لي: تعلم أيها السينمائي.. تعلم جيداً كيف يمكنك أن تكثف سنوات الحب الدفين في لحظة واحدة...!!؟



فيلموغرافيا

أفلام معهد السينما:

- تصبحون على خير.
- درس قديم – ٦ جوائز في مهرجان معاهد السينما في "الدول الاشتراكية" – موسكو – ١٩٨٠.
- رأساً على عقب – مشروع التخرج بإشراف المخرج الروسي، وأستاذه في التخرج يوري أوزيروف.

أفلام المؤسسة العامة للسينما:

- أمنيات – ١٩٨٣ – فيلم تسجيلي
- أيدينا – ١٩٨٤ – فيلم تسجيلي

• ليالي ابن آوى – ١٩٨٨

سيناريو وإخراج: عبد الحميد عبد اللطيف

مدير التصوير: عبده حمزة

استشارة درامية: محمود عبد الواحد

تعاون إخراجي وإنتاجي: ماهر كدو

هندسة الصوت: اميل سعادة

تركيب الفيلم: علي ليلان، جمال ليلان

مونتاج: انطوانيت عازرية

ديكور: موفق قات

ملابس: لاريسا عبد الحميد

تمثيل: أسعد فضة، نجاح العبد الله، بسام كوسا، محسن غازي، تولاي هارون، غسان سلمان، زهير رمضان.

الجوائز التي حصل عليها:

- سيف دمشق الذهبي – ١٩٨٩.
- الزيتونة الذهبية في مهرجان حوض المتوسط – كورسيكا – ١٩٨٩.
- الجائزة الذهبية في مهرجان الفيلم الدولي الأول – أنوناي – فرنسا – ١٩٩٠.
- جائزة أفضل ممثل لأسعد فضة – ١٩٨٩.
- شهادة تقدير من مهرجان دول المتوسط – مونبلييه – فرنسا – ١٩٨٩.

• رسائل شفهية - ١٩٩١

سيناريو وإخراج: عبد اللطيف عبد الحميد

مدير التصوير: عبده حمزة

استشارة درامية: حسن سامي اليوسف

استشارة فنية: ماهر كدو

مونتاج: انطوانيت عازرية

ملابس: لاريسا عبد الحميد

ديكور: مجد حيدر

تمثيل: فايز قزق، رنا جمول، رامي رمضان، أسعد فضة، نهال الخطيب، نهاد عاصي، زهير رمضان، سليم تركماني.

الجوائز التي حصل عليها:

- الجائزة البرونزية في مهرجان فالانسيا لدول البحر المتوسط – اسبانيا – ١٩٩٢.
- جائزة الجمهور الشاب في مهرجان مونبلييه – فرنسا – ١٩٩٢.
- جائزة اتحاد النوادي السينمائية الأوروبية – مونبلييه – فرنسا – ١٩٩٢.
- جائزة النقاد (مجلة الأوبزرفاتور) – مونبلييه – فرنسا – ١٩٩٢.

• صعود المطر – ١٩٩٤

سيناريو وإخراج: عبد اللطيف عبد الحميد

مدير التصوير: جورج لطفي الخوري

استشارة درامية: حسن سامي اليوسف

تعاون فني: ماهر كدو

موسيقا: علي الكفري

مونتاج: علي ليلان

مونتيير مساعد: عربي ليلان

ديكور: موفق قات، بسام ابراهيم

ملابس: لاريسا عبد الحميد

تمثيل: تيسير ادريس، ناجي جبر، أمل عرفة، مريم علي، عدنان بركات، مي اسكاف، رنا جمول، عابد فهد، أمل عمران، رامز عطا الله، سعد الدين بقدونس، بسام كوسا، محمد عزيزية، غسان سلمان.

الجوائز التي حصل عليها:

- جائزة أفضل ممثل – مهرجان دمشق التاسع – ١٩٩٥.
- أفضل تصوير – مهرجان دمشق التاسع – ١٩٩٥.
- أفضل موسيقا – مهرجان دمشق التاسع – ١٩٩٥.

- أفضل إنجاز سينمائي – مهرجان قرطاج – ١٩٩٥.
- جائزة النقاد – مهرجان قرطاج – ١٩٩٥.

• نسيم الروح – ١٩٩٨

سيناريو وإخراج: عبد اللطيف عبد الحميد

مدير الإضاءة والتصوير: عبده حمزة

استشارة درامية: حسن سامي اليوسف، محمود عبد الواحد

ديكور: موفق قات

مونتاج: علي ليلان

مونتيير مساعد: عربي ليلان

تصميم الملابس: لاريسا عبد الحميد

تمثيل: بسام كوسا، لينا حورانة، سليم صبري، سلاف فواخرجي، زهير العمر، ضحى الدبس، رانيا حالوت، فدوى سليمان، إيمان الجابر، أحمد عداس، عبد الرحمن أبو القاسم، أيمن رضا، فارس الحلو، عبد المنعم عمايري.

الجوائز التي حصل عليها:

- الجائزة الفضية في مهرجان دمشق السينمائي ١٩٩٩.
- جائزة التمثال الذهبي لنقابة الفنانين – مهرجان دمشق السينمائي ١٩٩٩.
- جائزة اتحاد شبيبة الثورة في سورية – مهرجان دمشق السينمائي ١٩٩٩.
- جائزة لجنة التحكيم الخاصة – مهرجان جربا – تونس ١٩٩٩.
- جائزة الجمهور الشاب – مهرجان جربا – تونس ١٩٩٩.
- جائزة أفضل ممثل لبسام كوسا في مهرجان الفيلم العربي – باريس ٢٠٠٠.

• قمران وزيتونة – ٢٠٠١

انتاج شركة الفرسان بالتعاون مع المؤسسة العامة للسينما.

سيناريو وإخراج: عبد اللطيف عبد الحميد

مدير التصوير: فاديم بوزويف

استشارة درامية: حسن سامي اليوسف، محمود عبد الواحد، أسامة محمد

تعاون فني: ماهر كدو

ديكور: علي ليلان

هندسة الصوت: اميل سعادة

ملابس: لاريسا عبد الحميد

تمثيل: نورمان أسعد، أسعد فضة، والأطفال: أمجد دنكريا، رنيم فضة، حيان داود. بالاشتراك مع: حسام عيد، فايز أبو دان، رانيا حالوت، نبال الجزائري، محمد حداقي، باسل خياط، ناهد حلبي.

الجوائز التي حصل عليها:

- الجائزة الفضية في مهرجان دمشق السينمائي الدولي ٢٠٠١.
- الجائزة الفضية في مهرجان الرباط السينمائي الدولي ٢٠٠٢.
- جائزة أفضل إخراج في مهرجان عمان السينمائي الدولي ٢٠٠٢.
- جائزة أفضل مخرج من شركة كوداك ٢٠٠٢.

• ما يطلبه المستمعون – ٢٠٠٣

سيناريو وإخراج: عبد اللطيف عبد الحميد

صور: يوسف بن يوسف

استشارة درامية: حسن سامي اليوسف

التأليف الموسيقي: مروان الكرجوسلي

ديكور: أحمد معلا

مونتاج Avid: علي ليلان

هندسة الصوت: اميل سعادة

ملابس: لاريسا عبد الحميد

تمثيل: فايز قزق، جمال قبش، نبال الجزائري، محسن غازي، مأمون الخطيب، ابراهيم عيسى، ريم علي، موفق الأحمد، إيمان الجابر.

الجوائز التي حصل عليها:

- الجائزة الذهبية في مهرجان الرباط السينمائي الدولي ٢٠٠٤.
- جائزة أفضل فيلم آسيوي في مهرجان دلهي ٢٠٠٤.
- جائزة أفضل فيلم آسيوي في مهرجان روما للسينما الآسيوية ٢٠٠٣.
- جائزة لجنة التحكيم الخاصة في مهرجان دمشق السينمائي الدولي ٢٠٠٣.

• خارج التغطية – ٢٠٠٧

سيناريو وإخراج: عبد اللطيف عبد الحميد

مدير التصوير: إلزو روك

مونتاج: علي ليلان

ديكور: موفق قات

ملابس: لاريسا عبد الحميد

تمثيل: فايز قزق، صبا مبارك، فدوى سليمان، هيروكي أوكازاكي، محمد قنوع، عمر حجو، يارا صبري، نضال سيجري، موفق الأحمد.

الجوائز التي حصل عليها:

- الجائزة الذهبية الكبرى في مهرجان وهران الدولي للفيلم العربي ٢٠٠٨.
- جائزة لجنة التحكيم الكبرى في مهرجان سنغافورة الدولي ٢٠٠٨.

- الجائزة البرونزية في مهرجان دمشق السينمائي الخامس عشر ٢٠٠٧.
- جائزة أفضل ممثل في مهرجان الرباط السينمائي الدولي ٢٠٠٨.

• أيام الضجر - ٢٠٠٨

سيناريو وإخراج: عبد اللطيف عبد الحميد

مدير التصوير: إلزو روك

مونتاج: علي ليلان

تأليف موسيقي: مروان الكرجوسلي

هندسة الصوت: اميل سعادة

ديكور: موفق قات

تمثيل: أحمد الأحمد، ريم زينو، معن عبد الحق، والأطفال: أمين عباس، محمد عبد الرحمن عرب، بالاشتراك مع: جمال سلوم، جمال العلي، فايز أبو دان، دينا خانكان.

۞ ۞ ۞

- عمل عبد اللطيف عبد الحميد مخرجاً مساعداً في فيلم (أحلام المدينة) لمحمد ملص – ١٩٨٣.

- مثل الدور الرئيسي في فيلم (نجوم النهار) لأسامة محمد – ١٩٨٧.

- كتب الفيلم التلفزيوني (أسبوعان وخمسة شهور) وقام بإخراجه مأمون البني – ١٩٨٥.

- عبد اللطيف عبد الحميد من مواليد ١٩٥٤. وقد عمل ممثلاً ومخرجاً ومغنياً في المسرح الطلابي ومسرح المركز الثقافي في اللاذقية.

- درس في جامعة اللاذقية (قسم الأدب العربي) مدة سنتين قبل أن يقطع دراسته للالتحاق بمعهد السينما في موسكو عام ١٩٧٥.

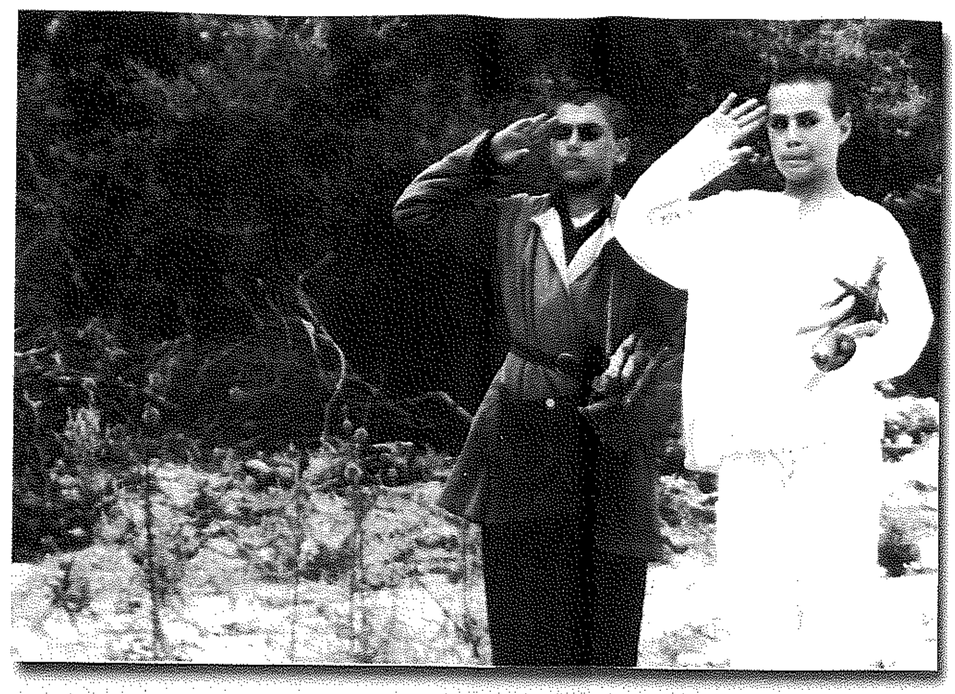
- تخرج من المعهد العالي للسينما في موسكو عام ١٩٨١.

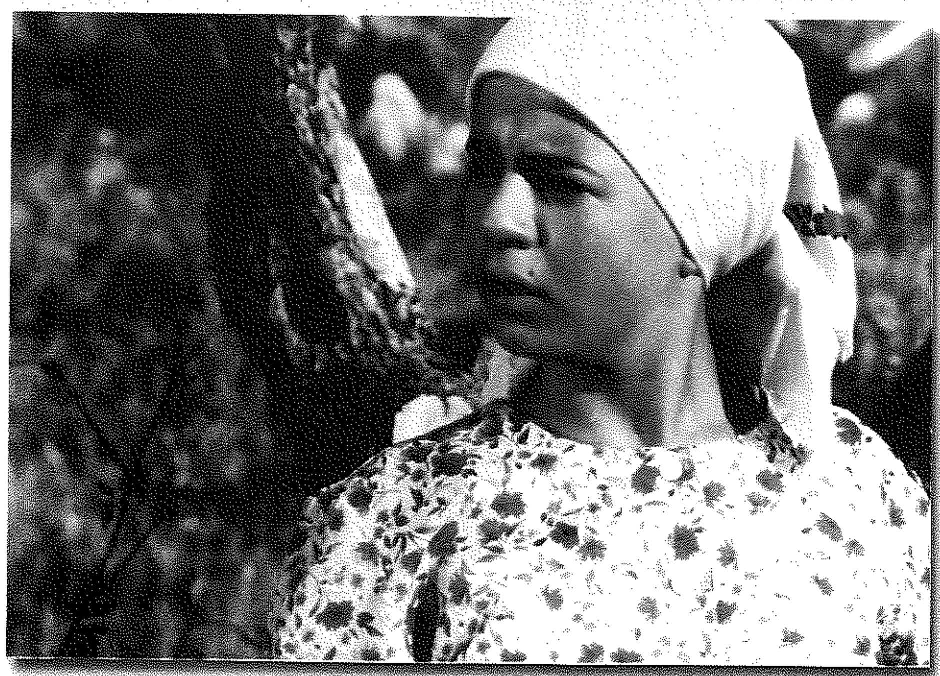
لقطات من فيلم

«قمران وزيتونة»

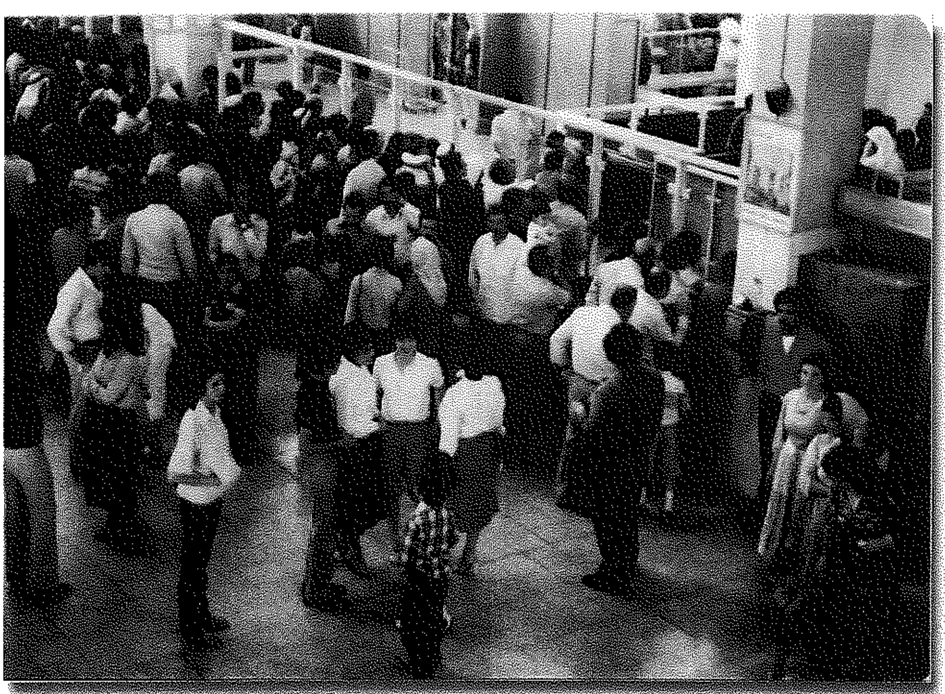










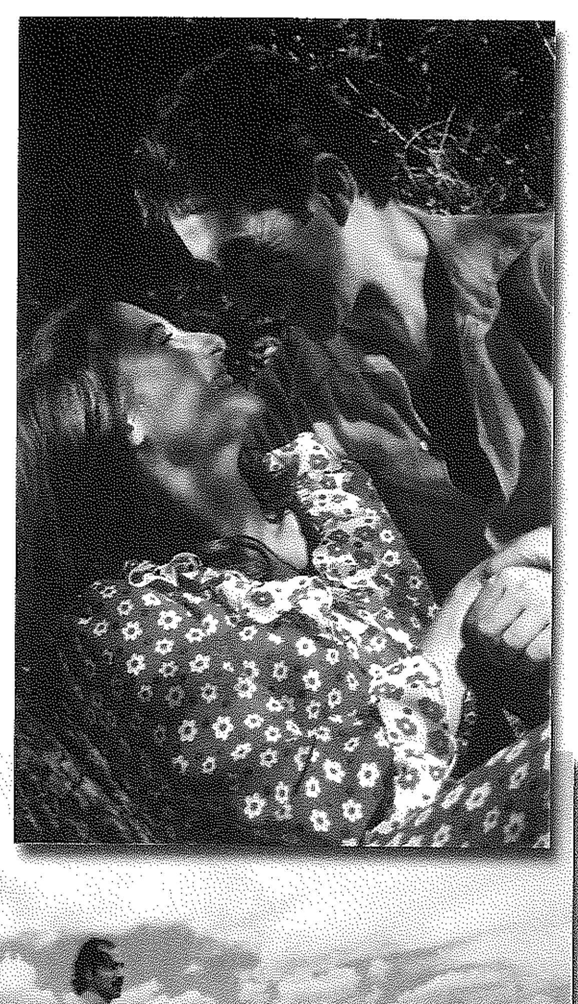




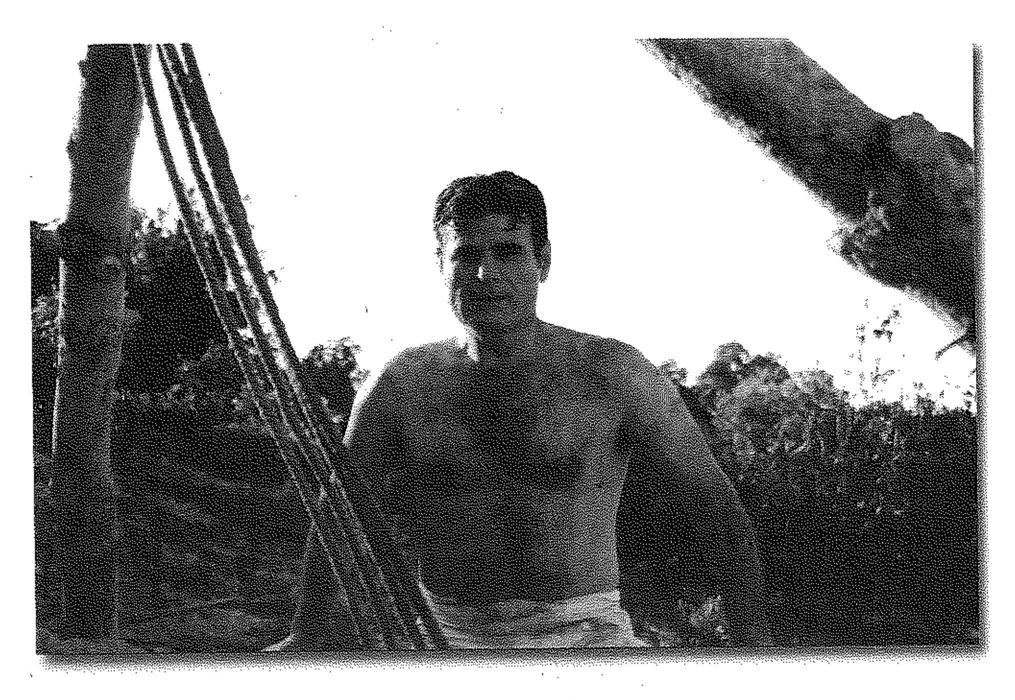


لقطات من فيلم

«مايطلبه المستمعون»

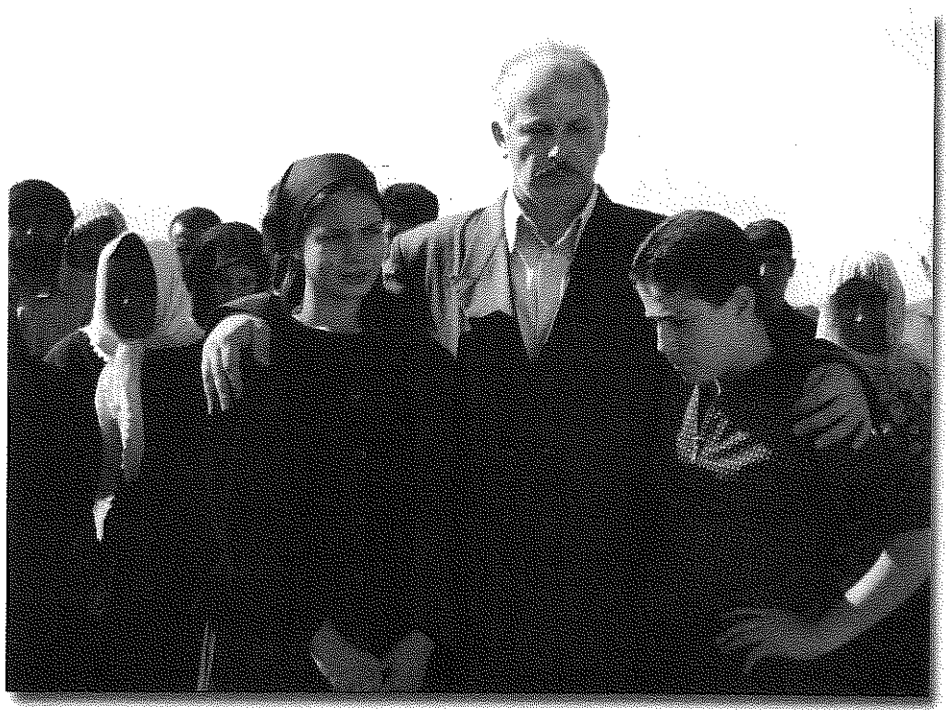








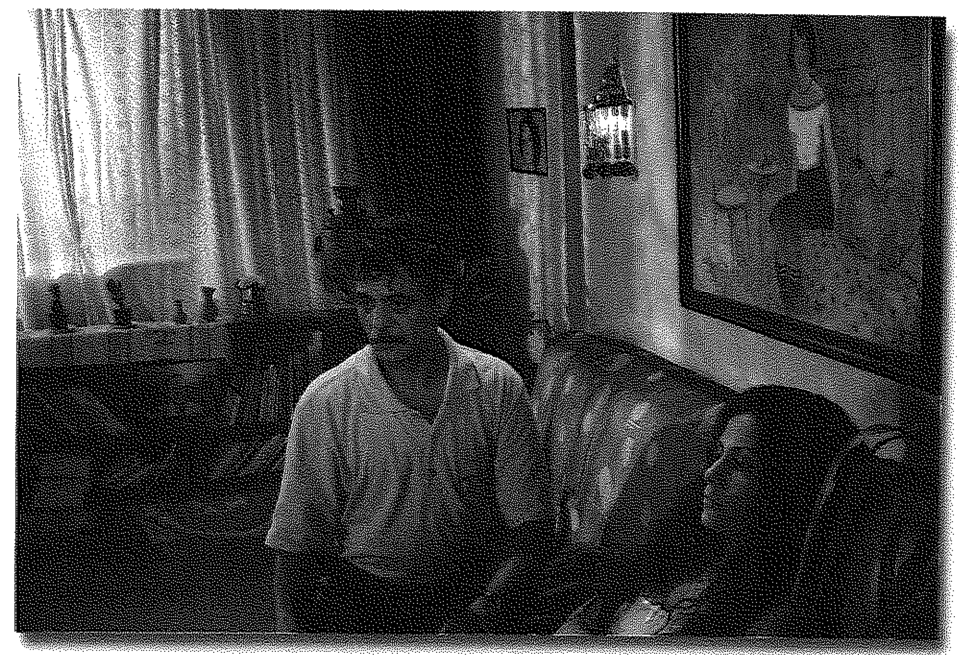


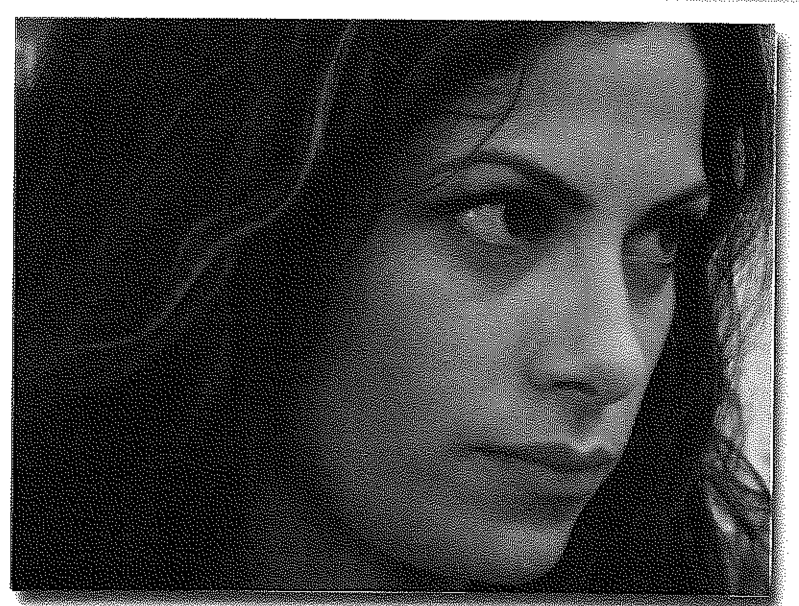






لقطات من فيلم : «خـــارج التغطيـــة»



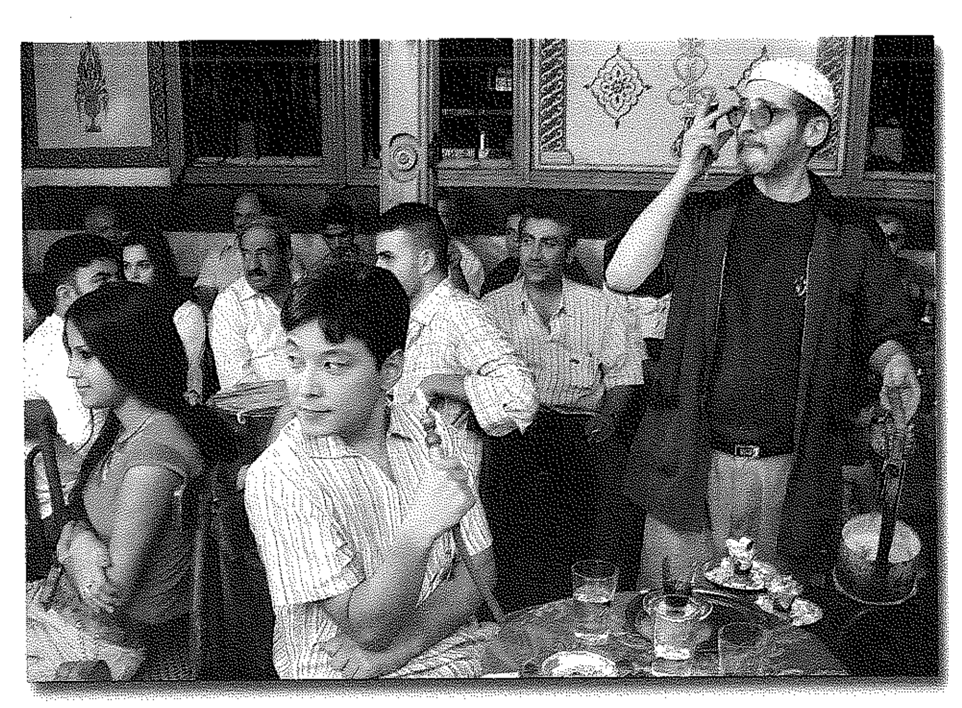


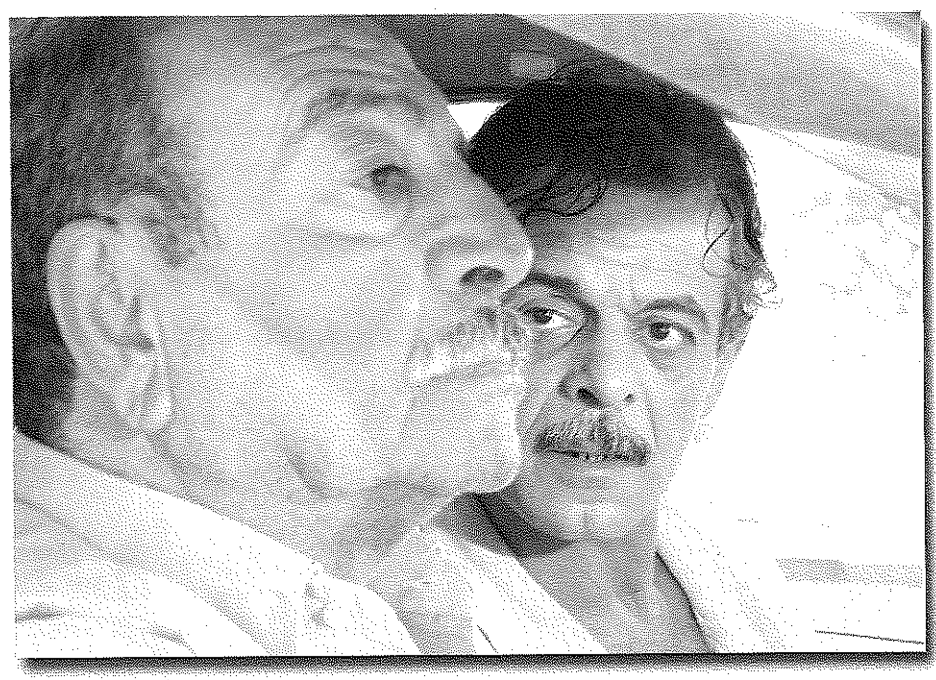














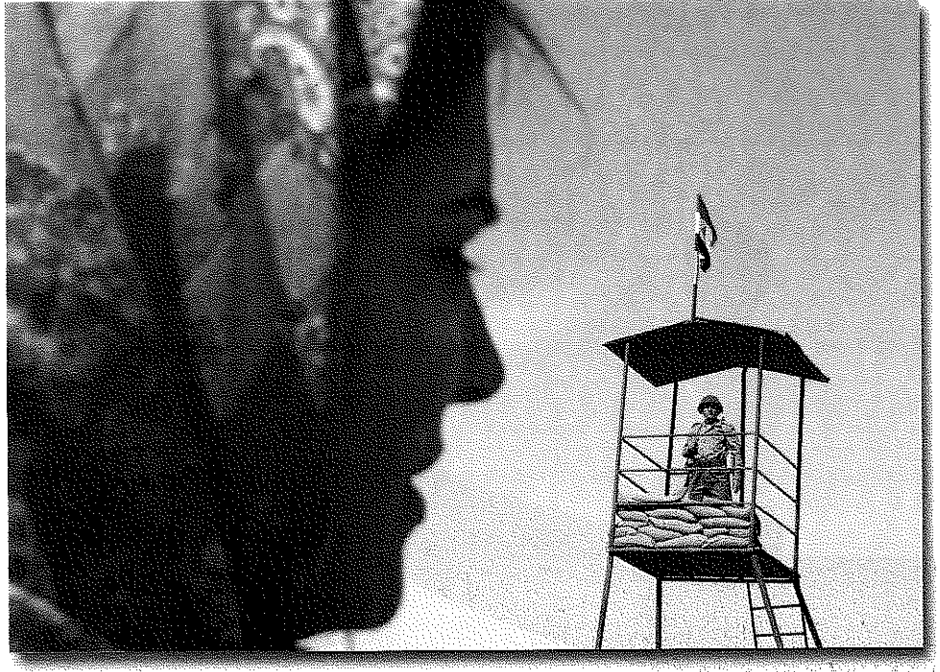







لقاطات أثناء تصوير فيلم:
«أيام الضجر»













ا لطبعة الأولى ٢٠٠٨
عدد الطبع ٢٠٠٠ نسخة



" أنا والضجر وبنات آوى " مجموعة حوارات مطولة مع عبد اللطيف عبد الحميد ، دارت معظم فصولها في مقهى الهافانا الدمشقي في أوقات متباعدة نسبيا . وهي حوارات لاتدعي لنفسها خلاصة تثويب للأفلام التي انتهى المخرج من تحقيقها حتى الآن ، ولكن هاهنا حوارات مرفقة ببعض النصوص يمكن أن تسمح لنفسها أن تتناول سيرة هذا المخرج الذي تخلى طواعية عن مضائق الليل المسدود والأحلام والمنامات المضجرة حتى لأصحابها من أجل أن يصنع لياليه بطريقته ، ومن دون ترسيمها بالعنف الكامن في النفوس المذلة والمهانة ، وهي تتجلى هنا بطريقة الومض في الأعماق مع دراسة حرة لسنوات الضوء من الداخل ، والداخل هنا لايعني بأي حال من الأحوال إلا سلالات البصر ، وكل تلك الأطياف المعكوسة التي تنتج عنها أثناء توزعها على مشهد ما ، أو على شعلة منغمسة في يقين الماء والذاكرة ، وهذا لايحدث إلا في الأعماق وعلى شكل وميض- ربما - كان سببا رئيسيا في اندلاع شرارة هذا الكتاب .

Designed by: A.Aziz Mohammad

سعر النسخة داخل القطر ٩٥ ل.س



٢٠٠٨

في الأقطار العربية مايعادل ١٩٠ ل.س